

LIBRO II

• • • EL PUNTO DE INFLEXIÓN



• Don Secundino Zuazo

NOTA PRELIMINAR

Hemos visto algunas de las grandes figuras, Palacios, Anasagasti, Rucabado, etc. que determinan de alguna manera el quehacer "premoderno". Antonio Gaudí, lo repetimos hasta la extenuación, constituye un caso aparte, el más grande de todos, no sólo de su propia época sino de muchas épocas.

Pero, al margen de la extraordinaria singularidad de Gaudí, insistimos, el talento de los nombres enunciados no permite vislumbrar aún un cambio decidido hacia la modernidad. El palacio de Artaza de Manuel María Smith, por ejemplo, es una obra extraordinaria pero, de alguna forma, muy retrasada en su temperatura cultural. Smith ahí enlaza directamente, con mucho retraso, con la tradición anglosajona de Morris y su entourage. Si alguien piensa en las fechas del advenimiento del cubismo, Picasso, Braque, etc. se comprenderá lo que estamos intentando señalar.

Sentadas así las cosas, repetimos: ¿Cuándo se produce el punto de inflexión? Una vez más, acierta Carlos Flores al fijar la fecha de 1925, en plena dictadura de Primo de Rivera, como amplio pivote alrededor del cual pueden, con cierta amplitud, fijarse las fuentes de ese cambio. Un nuevo interrogante ¿Puede hablarse de uno tan solo que arrastre a los demás? ¿O, más bien, como una confluencia de actitudes diferenciadas? Pensamos que éste es el caso. Veámoslo un poco capilarmente:

1) En primer lugar, Secundino Zuazo, graduado en 1913. (Carlos Flores cita otros nombres, acaso subalternos, Gustavo Fernández Balbuena, por ejemplo). Zuazo aunque, evidentemente, no es Gaudí, ni de lejos, es una figura básica para comprender la situación. Necesitaremos mucha extensión para interpretarlo.

2) El genio extraño, de primer orden internacional en sus mejores momentos, de Eduardo Torroja. Flores lo sitúa en el capítulo de Anasagasti, Antonio Flórez, etc. Por una vez creemos que se confunde. Si nos atenemos a la calidad específica de

alguna de sus obras más significativas, Torroja fue probablemente el único de alcance internacional.

3) 1925 es un año significativo internacionalmente. Conviene no olvidar el acta de nacimiento del Movimiento Deco con la Exposición de París. Se ha hablado mucho de la "Generación del 25". Me pregunto hasta qué punto no cabría hablar de "la Generación Deco". Por ejemplo, quizás el edificio urbano más importante de esta época fue el Capitol madrileño de Vicente Eced y Martínez Feduchi. Caben lecturas expresionistas, mendelsohnianas, sobre esta obra. Pensamos que, pese a todo, le cuadra más la calificación Deco.

4) Como figura puente (y también extraordinariamente incierta) Fernando García Mercadal. Verdaderamente, García Mercadal hizo de todo. Es también otra figura de lectura compleja, desde Zuazo al GATEPAC, con todos sus desplazamientos desde el inicial Mercadal madrileño hacia la posterior adecuación a Barcelona, con Sert, Torres Clavé, etc.

5) El propio GATEPAC, con Aizpurúa y Sert como figuras emblemáticas.

Veamos cómo, de esta manera, se delinean como cinco situaciones distintas, vagamente confluyentes, pero con profundas diversidades intrínsecas, con inmensas desigualdades que, salvo en el puñado de intuiciones de Torroja, difícilmente conseguirían inscribirse gloriosamente en un circuito internacional. Entre nosotros, por variadas razones, no hubo un Terragni, ni un Libera. Ese es uno de los enigmas. Los hay de otro orden, como iremos viendo.

J.D. F.

• • • PRIMERA PARTE: SECUNDINO ZUAZO

SECUNDINO ZUAZO. TOMA DE CONTACTO

MTM.- *Comenzaremos, entonces, este período hablando de Zuazo.*

JDF.- Parece obligado. Ocurre, sin embargo, que es un tema difícil, muy difícil de concretar.

MTM.- *Habitualmente se tiende, solapadamente, a contraponer la figura del madrileño Zuazo al "extravagante" catalán Gaudí. Con ventaja para Zuazo, evidentemente.*

JDF.- Así es. Solapadamente y menos solapadamente. Pero el parangón es absolutamente disparatado. Zuazo es una figura cardinal en nuestra historia pero se encuentra a años luz del temperamento creador de Gaudí. Insisto, dentro del concierto internacional, Zuazo deviene una figura más bien pálida. Gaudí, en cambio, resiste la comparación con cualquiera. Frecuentemente con ventaja para él.

MTM.- *Pienso, de cualquier forma, que la "dificultad" interpretativa a la que te refieres, alejada de esas hiperbólicas desorbitaciones, obedece a otras causas*

JDF.- Evidentemente. Porque Zuazo es también muchas cosas a la vez. Flores intuye esa situación al hablar de su "eclecticismo". Además debo hacer otra precisión. Zuazo no es madrileño sino bilbaíno. Habría que rastrear algunos de sus orígenes en relación con los nombres que apuntamos antes.

MTM.- *Pero hablemos de las "muchas cosas" que era Zuazo.*

JDF.- Por ejemplo. Primero, ecléctico "a la bilbaína", como colaborador de Emiliano Amann, en el proyecto triunfador de la Sociedad Bilbaína. El hablaba con mucho orgullo de su intervención en esa obra, ya lo hemos visto, definiéndose como "un gran delineante". En Bilbao también se localiza su famoso proyecto de Ensanche del viejo Bilbao, que provocó una gran polémica y la intervención del Alcalde, Moyúa, que terminó por recabar la ayuda de Primo de Rivera para que no prosperara el proyecto. Y así fue.

MTM.- *En algún sitio te has referido a su enfrentamiento con Ricardo Bastida, otro gran arquitecto bilbaíno, con motivo de esa idea.*

JDF.- Eso me dijo Don Secundino, en las conversaciones que mantuvimos con él, Carlos de Miguel y yo, pocos días antes de su muerte. De hecho, ese fracaso signó, de alguna manera, la salida de Bilbao de Zuazo hacia Madrid. Ese es otro de los enigmas. Volvería después de la guerra. También es curioso señalar, dentro de ese mismo proyecto, la línea de edificios situada en el lado opuesto de la Ría, en el llamado muelle de Ripa, con una mentalidad claramente pre-Deco secesionista. También resulta significativo que encargara las acuarelas de esos proyectos a Rafael Penagos, uno de los más grandes ilustradores, dibujantes, de la época. Si eso no es mentalidad Deco, que venga Dios y lo vea.

MTM.- *¿Qué juicio te merece el proyecto?*

JDF.- *¿El de Reforma del Casco Viejo?*

MTM.- *Sí.*

JDF.- Muy interesante y muy radical. Un poco haussmanniano. Zuazo quizás estaba pensando en él o en la Gran Vía madrileña. La verdad es que tal como están las cosas hoy, tampoco hubiera prosperado la idea.

MTM.- *¿Qué tal eran sus relaciones con Bastida?*

JDF.- Supongo que ambivalentes. Bastida era mayor que él. Zuazo se graduó el año 13. Cuando hablé de ello con él, apenas quiso entrar en materia. Lo mismo que con Teodoro Anasagasti. Eran temas incómodos. No hay peor cuña, etc. De todas formas, aparte del Deco, ya se nos aparece ahí otra vertiente de su obra, la de gran urbanista, un hombre que pensaba "en grande". En demasiado grande, quizás.

MTM.- *En Zuazo también se ha destacado su gran talento profesional, su vocación constructiva.*

JDF.- Sí. Ese es otro factor, bastante generalizado en aquella época.

MTM.- *Después de Emiliano Amann, Zuazo trabajó en Madrid con Antonio Palacios.*

JDF.- Otro dato habitualmente soslayado. Por lo visto intervino mucho en el Patio de Carterías del edificio de Correos. Fíjate con la rapidez que pasa de una cosa a otra. Luego se enfrentaría, con Eugenio Fernández Quintanilla, el 19, a su viejo maestro Palacios en el concurso del Círculo de Bellas Artes. Un gran duelo como se puede ver.

MTM.- *Era un hombre muy viajero.*

JDF.- Alguien atribuye, en ese sentido que dices, el edificio de Correos de Bilbao, del 27, a la influencia holandesa. Aunque la verdad, al lado de las cosas del Wendingen... Está magníficamente construido. Probablemente, y esto tampoco se ha dicho, Palacios intervendría en ese encargo... Pero hasta ahora, pocas cosas hacen presagiar al "hombre del cambio". Fíjate en la entrada del edificio de Correos de Bilbao, casi como una versión simplificada de Sant'Andrea al Quirinale del Bernini... Zuazo parecía siempre estar urgido por demasiadas cosas. Como le ocurrió al final de su vida...

MTM.- *Carlos Flores lo relaciona con Richardson y Berlage... O con Behrens.*

JDF.- Me parece que es un juicio demasiado hiperbólico. Y no solamente pensando en las fechas... Con ese tipo de buena voluntad, se podría hablar hasta de ecos wrightianos en lo de Bilbao.

MTM.- *También se dice que se atenía a los materiales propios de la región, la caliza de Colmenar o el granito de Guadarrama, frente a las plaquetas traídas desde Andújar para la Ciudad Universitaria o la caliza alicantina de Palacios.*

JDF.- También se podría hablar del granito de Porriño... No sé... Este criterio es más razonable, aparentemente, pero sujeto a la polémica...

MTM.- *El tiempo va aclarando las cosas para él.*

JDF.- Con nuevos vectores. Hay en el barrio bilbaíno de Deusto una hermosa casa racionalista, que algunos atribuyen al proyectista Echevarrieta. Y luego, inevitablemente, la cumbre de la Casa de las Flores, con la intervención de Miguel Fleischer.

MTM.- *¿En tu opinión?*

JDF.- Hay que matizar. Ojalá el barrio de Argüelles se hubiera realizado totalmente con esa idea. Parece derivar de algunos de los Hofe de corte europeo. Ahora, si lo colocamos al lado de la obra de Karl Ehn... Ahora bien, entre la central de Correos de Bilbao y la Casa de las Flores, la evolución es patente. En cambio la distribución interior es mucho menos satisfactoria... Fíjate lo poco que se publican las plantas de esas viviendas...

MTM.- *Estamos ya en 1931... ¿Constituye ese momento el cenit de su obra?*

JDF.- Pienso que el Frontón Recoletos, del 35, con Torroja, es muy superior. Residencialmente, quizás lo fuera. Pero eso quizás lo único que viene a demostrar es el páramo arquitectónico español de la época. Yo tengo un grandísimo respeto por Don Secundino Zuazo, al que quizás cuadre el calificativo de "mejor arquitecto de la época" pero, la verdad, eso a la vista de lo que conocemos, no parecía muy difícil de conseguir... Un coetáneo suyo, Fernández Balbuena, crea en la calle de Miguel Ángel un edificio de viviendas con unos porches de ladrillo espléndidos, pero dudo que en el resto del edificio mantenga esa tensión...

A cuenta de la polémica sobre la fallida propuesta de la Alhóndiga, dije en Bilbao que Ricardo Bastida era un gran arquitecto de ámbito local. Su afortunado rival, Secundino Zuazo, cuando, sacando armas de flaqueza, se autoexilia, es otra cosa, es un gran arquitecto de ámbito nacional, pero no mucho más. Ni es Terragni, ni mucho menos Antonio Gaudí.

MTM.- *Efectivamente hay muchas cosas, eclecticismo, Palacios, Deco, eco del Wendingen, profesionalidad, los Hofe centroeuropeos, el estructuralismo de Torroja...*

JDF.- Por eso te decía que es difícil de definir en un solo trazo. Y estamos, a la carrera, limitándonos a 1935. Restaría por hablar de otro dato, el urbanismo, un terreno también caro a la amplitud de sus ideas. Pero eso vamos a verlo en otro momento.



• Edificio de Correos, Bilbao. Secundino Zuazo

MAS VUELTAS AL PROBLEMA ZUAZO

MTM.- *Pensabas ahora hablar sobre el concepto urbanístico de Zuazo.*

JDF.- Así es. En ese terreno, resultó realmente magistral, especialmente en el Plan de Madrid.

MTM.- *Pienso, sin embargo, que antes debiéramos volver sobre algunos aspectos de su trayectoria. Aunque hayan quedado brevemente apuntados. Opino que Zuazo se lo merece. Hace tiempo escribimos una serie de cosas sobre él, inéditas, que podrían recordarse aquí e irlas comentando. Así, la comprensión del urbanismo de Zuazo se alcanzaría con menos brusquedad. No se puede despachar a Zuazo, tan complejo críticamente, en dos líneas.*

JDF.- Acepto el reproche. Ya me había olvidado de aquellos estudios. Cuando las cosas no se publican desaparecen de la memoria, como si no existieran. Sólo me viene al recuerdo en estos momentos la idea de Zuazo, bilbaíno, como el primero que parece consolidar con todas sus luces y sombras esa controvertida idea de "Escuela de Madrid", que lancé hace tantos años, para desgracia mía y de muchos que acabaron tomando el rábano por las hojas.

MTM.- *Así comenzaban aquellas notas. Ocurre que, como ocurrió con Palacios y la momia de gato, vamos a tener que reiterar algunas de las cosas ya apuntadas. No creo que tenga demasiada importancia.*

JDF.- Desde luego que no, con este enfoque que propones, la extensión del estudio será mucho más adecuada a la trascendencia del arquitecto.

MTM.- *¿Que se decía allí?*

JDF.- Hablando de esa Escuela de Madrid, se indicaba allí que:

Resulta curioso que Secundino Zuazo, que con esas significativas peculiaridades con que se reviste cada proceso cultural y hacen estéril todo mecánico intento de traslación de criterios de un panorama a otro, Zuazo, repetimos, que, para algunos, con un punto de desmesura, viene a desempeñar en Madrid veinticinco o treinta años después, el papel asumido por Behrens en el Werkbund o, en cierta forma, de otra enésima reencarnación, tras Palacios y con otro carácter, del Otto Wagner en el mundo austro-húngaro, no resulte una figura creativa de primer orden por lo menos a nivel internacional. Diríamos más. El talante espacial de Antonio Palacios resultaba, probablemente, bastante más elevado.

De cualquier forma, España, desde Villanueva, no había suministrado, con la evidente excepción de Antonio Gaudí, un auténtico genio de alcance europeo, internacional. (Como hemos señalado en otros lugares, las puntualizaciones que pueden hacerse a esta observación, justas por otra parte, la Ciudad Lineal, el puente trasbordador de Alberto del Palacio, los momentos culminares de Antonio Palacios, etc. reflejan ocasiones puntuales y que, de alguna manera, escapan a los límites concretos de este proceso arquitectónico. Algo parecido puede decirse de Eduardo Torroja, sobre el que luego nos detendremos. Y Torroja, sabemos, colaboró con Don Secundino).

Lo significativo de Zuazo, lo que le hace ocupar ese primer lugar a nivel de realidades y aglutinar, eficazmente, tantas esperanzas diseminadas, más que su concreto talento de diseñador, su sensibilidad creadora, de una valoración media en el concierto de los grandes europeos es, precisamente, la fuerza increíble de su personalidad, su talento de "gestor" indesmayable, el raro genio sintético del arquitecto-urbanista, su perspicacia pragmática en captar el vaivén de los tiempos, incluso su indiferentismo ante el concreto dato lingüístico.

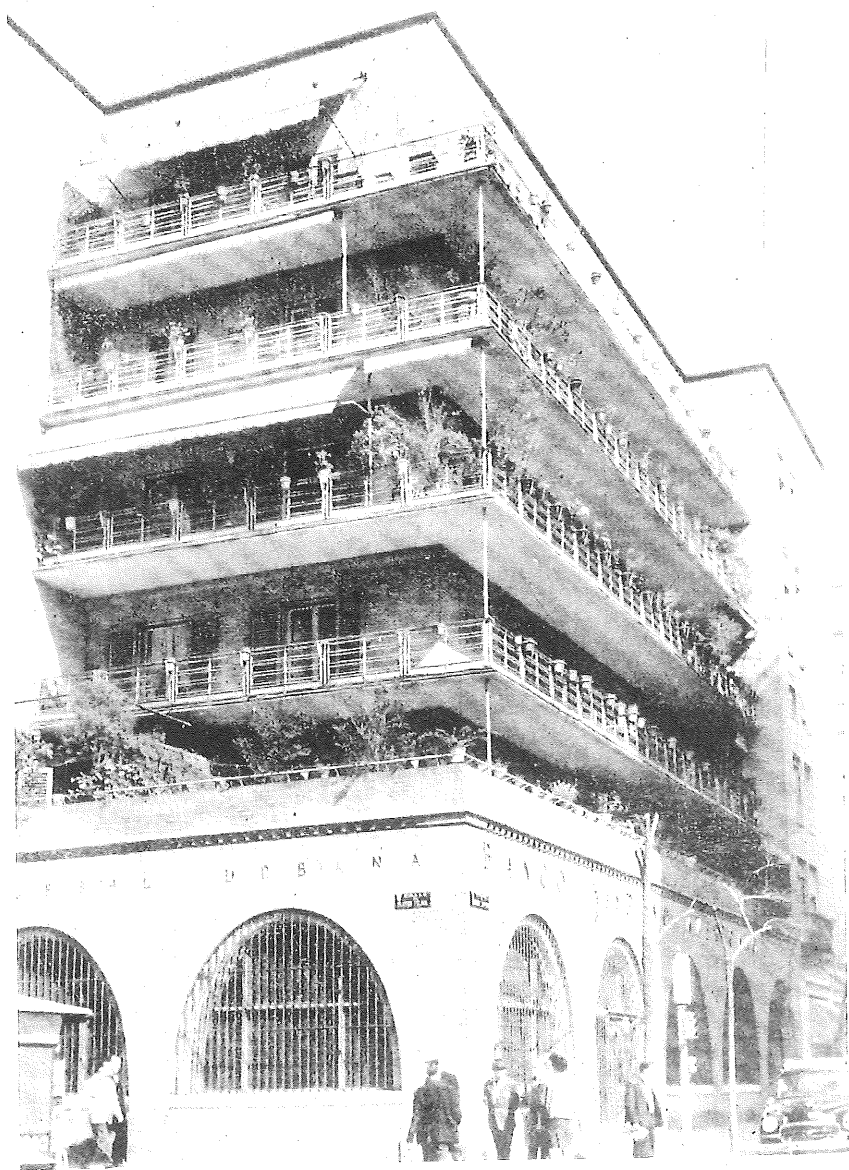
Y, paralelamente, su instinto increíble en la elección de las heterogéneas colaboraciones, Mercadal, Jansen (por lo visto, había dos Jansen distintos), Domínguez, Arniches, Penagos, Manuel Mañas, Fleischer, Eduardo Torroja... Zuazo, probablemente dotado de una capacidad introspectiva no excesivamente autocrítica en el estricto plano lingüístico, de diseño concreto (casi todos los elementos del léxico de Zuazo pueden evidentemente ser atribuidos a otros creadores previos. Desde ese punto de vista, su trascendencia es más periférica, modesta, limitada), desde la perspectiva más generalizada del diseño ambiental de una ciudad, se revela como un temperamento de primer orden, una suerte de Biaggio Rosetti contemporáneo, madrileño, creador de documentos de naturaleza más intelectual que puramente artística, derivada de reflexiones ante la ciudad, nacida, en último extremo y en este caso, de una reflexión crítico-realista.

Personalidad sumamente compleja, encarna prácticamente todas las características del moderno representante de la Escuela madrileña. Formado, como sabemos, en Bilbao, en el estudio de Emiliano Amann, recogerá de ese período el carácter evocador del historicismo de principios de siglo, entretejido con resonancias revivalistas que no habrán de abandonarse nunca. Porque interesa repetir que Zuazo, como casi todos los grandes nombres de la época, no recibe,

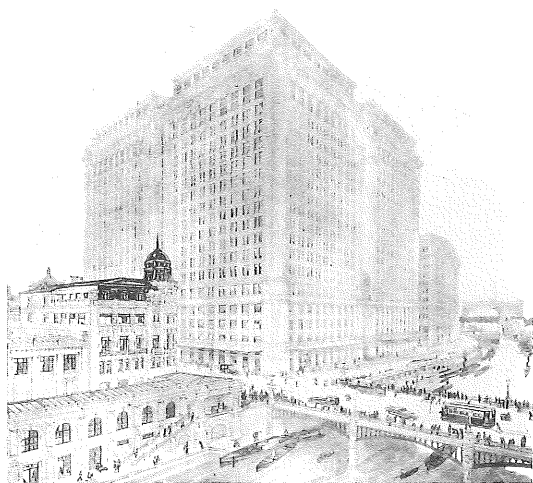
en absoluto, una formación ni siquiera vagamente de "vanguardia". El mismo se encargará de manifestar, repetidas veces, la inmensa deuda contraída con los "grandes maestros" de sus años juveniles. Zuazo, formado en el eclecticismo monumental, revivalista, no dejará nunca, bajo formas sin cesar cambiantes, de ser un ecléctico soterrado (una penetrante intuición de Carlos Flores), un ecléctico sucesivo en el tiempo o, si se quiere, un "indiferentista" frente a los estilos, característica muy compartida, entonces y ahora, por muchos de los grandes nombres madrileños. El debate discurre, para él, por otras veredas.

Se ha hablado mucho de la amabilidad madrileña, la forma inmediata con que todo recién llegado es acogido dentro del ambiente de la cordialidad capitalina. Quizás podría extrapolarse algún sector de esta abierta valencia psicológica hacia el plano de la arquitectura y de la propia personalidad de los arquitectos madrileños, dispuestos a asumir cualquiera de las opciones que desfilan ante su mirada, la falta de unilateralidad de las posiciones proyectuales...

Y quizás, también, en clave negativa, la relativa falta de seguridad interna, el carácter indeciso con que se configuran las trayectorias personales. Indiferentismo lingüístico, abierta disponibilidad, indecisión... Esto es válido para Zuazo que, en el arco del tiempo y bajo luces diversas, resultará válido también para algunas también complejas personalidades de la posguerra."



• Casa de las Flores, Madrid. Secuncino Zuazo



• Proyecto de Reforma de Bilbao. S. Zuazo
Acuarela de Rafael de Penagos

LOS AÑOS DE FORMACION

Zuazo, tras ese su primer período formativo en el realismo ecléctico de Amann, toma contacto con la vanguardia del momento trabajando, como sabemos, en el estudio de Antonio Palacios. A través de su segundo maestro, la Secesión entraría en su vida de arquitecto con bastante fuerza, tamizada de la aureola pre-Deco, como lo demuestra el tratamiento de los rascacielos de su célebre propuesta para Bilbao. En ella se individualiza otra enésima componente de su temperamento, la vocación urbanística.

El propio Amann, desde otras lecturas, podría ser entendido como uno de los representantes de lo que pudiéramos llamar generación de los Ensanches urbanos, formados, ciertamente, en un momento lingüísticamente desconcertado que intentaba, de alguna forma, afrontar el embate de la Revolución Industrial y la hipertrofia de las ciudades. Sabido es que el fenómeno industrial se manifiesta en España, con carácter predominante, dentro de los marcos de Cataluña y el País Vasco. Por eso nos hemos detenido tanto en esos encuadres.

Zuazo, natural de Bilbao, manifiesta ya, tempranamente, su inclinación hacia lo que se ha definido como reforma interior de las ciudades a través de un instrumental desdoblado: por un lado, la utilización de una angulación haussmanniana, por otro, el instrumental, operativo, con la creación de una oficina urbanística en sociedad con Manuel Mañas, una suerte de consulting diríamos

ahora, decididamente anti-utópico en la elaboración de sus propuestas. (Jaime Tarruel se ha referido a las "décadas oscuras" de Zuazo, a sus momentos, poco estudiados, de colaboración con Otamendi, Ulargui, Fernández Quintanilla. Observa que no es un "perfeccionista" de las plantas, situándose, en ese terreno, a un nivel muy inferior a su maestro Antonio Palacios. Ya hemos hecho referencia a la Casa de las Flores).

El terreno proyectual batido por la sociedad trasciende con mucho el escueto terreno de la imagen. Bastaría pensar, al respecto, en las "sólidas apoyaturas legales" que, en el proyecto bilbaíno, servían de contracanto a las magníficas acuarelas de Rafael Penagos que intentaban ilustrarlo. Zuazo es, en ese sentido, un arquitecto con una visión de futuro que desborda con mucho la óptica de un creador de edificios aislados, individuales. Sus marcos de actuación resultan sensiblemente más vastos, generalizables, su visión se dilata hasta límites ampliamente ciudadanos. El marco del edificio individual, aislado, le viene estrecho. (Esto será, luego lo veremos, una de sus divergencias operativas en relación con Luis Gutiérrez Soto, otro complejo temperamento de la generación posterior).

Desde otro punto de vista, incluso su misma obra escasamente puede ser leída de una forma puntual, requiere examinarse en su conjunto, con todas las incidencias y capítulos de una aventura genuinamente totalizadora.



• Palacio de la Música. Madrid. S. Zuazo.

LA EXPERIENCIA MADRILEÑA

De cualquier forma, el proyecto bilbaíno, al parecer ante la oposición de Federico Moyúa, alcalde de la ciudad (que, como hemos visto, recibió el apoyo del propio Primo de Rivera) no pudo prosperar y Zuazo traslada sus campamentos a Madrid, donde la sociedad que fundó con Manuel Mañás conseguirá la adjudicación de las obras del tramo de la Gran Vía madrileña comprendido entre la Red de San Luis y Callao. Más tarde nos referiremos a este momento que requiere una consideración singularizada. Es también entonces cuando se originan sus primeras fricciones con el gran maestro Antonio Palacios, con motivo del fallo del edificio para el Círculo de Bellas Artes y con su gran colega y rival, Pedro Muguruza Otaño, otro notable personaje, de valoración incierta, sumamente comprometida...

Arquitectónicamente, una nueva experiencia del rico mostrar que ofrece su irisada trayectoria se abre con el turbio, hábil, expediente del Palacio de la Música, en su opinión, conectado con la tradición "sevillana" y, en la nuestra, testimonio relativo, también, de un cierto decorativismo de ascendencia Art Deco. (Nada expresa mejor el eclecticismo de Zuazo que las referencias concretas surgidas en los proyectos aludidos. Así, puede mencionarse el Palacio Stoppani-Vidon de Rafael (quizás ahí se centre la alusión italianizante de Carlos Flores), como precedente de la fachada lateral para el Concurso del Círculo de Bellas Artes, la decoración, en bajo relieve, del Hospital de la Caridad de Sevilla para el interior del Palacio de la Música que, en el exterior, dice relacionarse con el Palacio en Monte Pincio. Sin embargo, el tránsito desde su propuesta para el Concurso hasta el Palacio de la Música, repetimos, se genera, en nuestra opinión, a través de una relativa contaminación Deco).

El filo mismo de los años treinta señala el cenit del pensamiento de Zuazo. Si

su visión urbanística venía, en parte, motivada por la consideración in situ de la intervención haussmanniana, la involución arquitectónica se originará también en otro viaje, esta vez a los Países Bajos. Con su célebre Casa de las Flores se trascienden ya las posiciones significadas por la lejana vanguardia de Anasagasti y Antonio Palacios.

En la versión que el propio arquitecto daba de este edificio, se hace alusión, por un lado, a consideraciones artesanales, al "magnífico ladrillo" de que dispuso, etc. (En este sentido, se han mencionado por Juan de Zabala dos fases constructivas en la actividad de Zuazo, una primera donde "emplea materiales modernos, piedra artificial, revocos, etc. a los que intenta dar el mismo aspecto que si fueran los materiales eternos de tres siglos antes. No hay en él, por tanto, esa diferenciación entre el material permanente y el revestimiento....". Posteriormente "...realizará otras construcciones en las que ya cada material usado tiene su verdadero valor, la piedra es la piedra, el revoco es revoco y los ladrillos vistos siempre como tales". Bien.)

Una lectura más completa del fenómeno permite, brevemente, iluminar otras zonas del problema menos clarificadas. La primera, en la suerte de choque frontal originado entre la vieja tradición neo-mudéjar, las experiencias de Berlage, la Escuela de Amsterdam, Wendingen, etc. asimiladas en el viaje a Holanda. La casa del marqués de Villora de Rafael Bergamín había roto el fuego un par de años antes. Zuazo, como es habitual en él, da al problema una dimensión urbana. Otro punto de vista se centraría en la colaboración con Miguel Fleischer y la visión de la manzana de doble anillo que podría, en último extremo, derivar de los Hofe vieneses.

Ese será también el momento de su trascendental intuición urbana, la propuesta de Zuazo-Jansen para el Concurso de Extensión de Madrid sobre el que más tarde se hablará. Con posterioridad, elaborará tres estudios sucesivos para el eje de la Castellana, planteará un plan de reforma interior de Madrid, alternativo a la propuesta de Muguruza de una Gran Vía Diagonal, y un Plan Comarcal generalizará, desarrollando para otras zonas de Madrid, la propuesta de la Casa de las Flores. Con él trabajarán algunos de los jóvenes de la época, García Mercadal en el Concurso (él fue el que sugirió el nombre de Jansen), Martín Domínguez y Carlos Arniches en la hermosa elaboración Deco del Café Zahara, etc.

Resulta, en ese sentido, significativo, que el juvenil GATEPAC asumiera la prédica de Zuazo y no así la de Anasagasti, por ejemplo. Con Eduardo Torroja, proyectará el fantástico Frontón Recoletos, posiblemente la intuición espacial más válida de toda su trayectoria, quizás la única que, a nivel individual, se instale con pleno derecho dentro del marco internacional, trascendiendo, claramente, el plano del mero interés local.

Con la llegada de la República y tras unos momentos de desconcierto, Zuazo consigue, de nuevo, colocarse bajo el foco de atención administrativa, participando en la Comisión de Enlaces Ferroviarios y combatiendo el Proyecto Reyes de situar la estación de enlace en Callao. Intervendrá también en el gabinete de accesos y extrarradios y en la Comisión Mixta de Coordinación del Municipio y Estado, donde los técnicos del Ayuntamiento estarían representados por José Lorite, autor del polémico - en relación con la idea de extensión

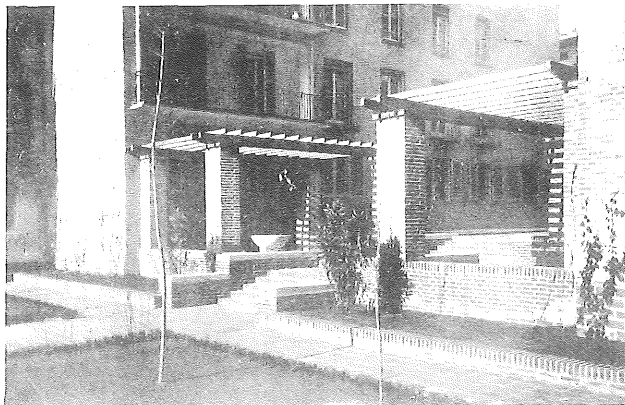
del Banco de España - edificio de la Banca Calamarte situado en la esquina de la manzana ocupada por el Banco de España. (Entre las obras del gabinete se cuentan el puente en curva emplazado junto al antiguo de San Fernando, sobre el Manzanares, el llamado de los Franceses, obra del ingeniero Laffon y la carretera encaminada hacia la Sierra de Guadarrama. Por otro lado, no creo que haya sido suficientemente destacada la forma en que Casto Fernández-Shaw hubo de resonar, a su manera, ante estas propuestas de Zuazo. Probablemente pueden inscribirse dentro de este mismo espíritu su proyectada estación de Enlaces, ubicada en la Plaza de Colón, que serviría para conectar el tráfico ferroviario con la germinal navegación aérea. Juan de la Cierva intervino, de alguna manera, en la definición de la idea).

La llegada de Prieto al Ministerio de Obras Públicas señala el momento decisivo en la trayectoria pública de Zuazo, con la reanudación de los trabajos sobre el eje de la Castellana y trazado de los Nuevos Ministerios, donde quizás intervendrían Eduardo Torroja y, probablemente, Arniches y Domínguez. (La actuación de Prieto al frente del Ministerio de Obras Públicas constituye una de las referencias de mayor importancia en la gestión urbanística del período republicano. Y tras la figura del ministro, como eminencia en absoluto gris, emerge la poderosa dimensión de Zuazo, auténtico inspirador de muchas decisiones gubernamentales. No creo que haya sido suficientemente destacado el hecho de que Prieto intentara generalizar la solución de Zuazo para los enlaces ferroviarios madrileños hacia otras capitales. En Bilbao, concretamente, y curiosamente con proyecto de Ricardo Bastida, se intentó plantear una aparatosa solución, homotética, en apariencia, de la de Madrid, pero carente del fino, razonado, equilibrio que caracterizó la mejor época de Secundino Zuazo. Por otra parte, no deja de resultar extraño que Prieto prescindiera de Zuazo a la hora de proyectar la trama ferroviaria de su villa natal, mucho más difícil de resolver que el paralelo expediente madrileño, y encomendara esa obra a uno de sus grandes rivales, que los tuvo). El indiferentismo de Zuazo se manifiesta de nuevo y, sensible a la crisis del movimiento racionalista en el panorama europeo, evidenciada en el Concurso del Palacio de la Sociedad de Naciones, en el Palacio de los Soviets, las ambigüedades de la III República Francesa, etc. intentará una vez más en nuestra historia reevocar para esta obra la poderosa imagen del Monasterio de El Escorial, finalizada, en parte, tras la guerra por otro viejo rival, Pedro Muguruza Otaño, de acuerdo, y salvo cuestiones de detalle, con los criterios originales de Zuazo. Este ha sido un tema muy debatido pero, según sus propias manifestaciones, que conocemos directamente, Zuazo estaba bastante feliz con el desenlace de los Nuevos Ministerios, digan lo que digan.

Con este ademán, no demasiado lejano de la óptica "ideal", en la oportunidad más importante de toda su carrera, Zuazo cancela su trayectoria en clave revivalista, cierra, de alguna forma, el círculo de su aventura personal, volviendo a sus orígenes profesionales y abre, paradójicamente, la senda que en la posguerra habrían de continuar algunos de los más dotados jóvenes de la época, Luis Gutiérrez Soto, Luis Moya, etc.

Con la llegada de la guerra, Zuazo intervino en algún episodio menor en Cataluña, trasladándose, a continuación, a París donde preparó un amplio dossier sobre reconstrucción nacional, la continuación de la obra de los Nuevos Ministerios, propuestas diversas en clave monumental, etc. A su vuelta, confi-

nado durante dos años en Canarias, redactó durante el 41 el Plan regulador de Las Palmas, construyó el Seminario de la ciudad, etc. Muchos arquitectos canarios gustan de referirse a su relación con Secundino Zuazo. Su aventura posterior, ciertamente, abundante en número de obras e intervenciones, carece, en líneas generales, de la proyección de su trayectoria de anteguerra y, como tal, escapa al sentido de este trabajo.



• Casa de las Flores, Madrid. Secundino Zuazo

LUZ Y SOMBRA

Zuazo, con todas sus inconsecuencias, exaltaciones y decaimientos, es la figura clave del panorama madrileño en la primera mitad de siglo. A través del indiferentismo estilístico de que se reviste su gran poder pragmático, realista, eclecticismo, revival, neo-mudéjar, tradicionalismo, Deco, Wendingen, racionalismo, estructuralismo, Centroeuropa y Holanda, monumentalidad, artesanía, ciudad ideal, etc. traza una suerte de sinopsis de la aventura madrileña difícil de reflejar cumplidamente.

Temperamento totalizador, recorre todo el arco de la aventura arquitectónica desde la reconsideración urbana de los existenz-minimum hasta el diseño del territorio o la reevocación de la Ciudad de Dios escorialense (que él supuso, en muchos momentos, elaborada por el un tanto silenciado Juan Bautista de Toledo). Autor de una sola obra de genuina primera línea internacional, supo, sin embargo, ocupar el primer lugar en aquella enrarecida vanguardia de la época y sentar, definitivamente, la estructura de la moderna arquitectura madrileña con todo su intrincado caudal de exaltaciones y debilidades.

Se impone el interrogante. ¿Por qué Zuazo no fue, pese a todo, y examinado el conjunto de sus treinta años más provocadores, un poeta de primera línea?. Parafraseando a Zevi, traduciendo sus voces a la localización española, podría aventurarse la tesis de la debilidad, o inexistencia, según se mire, de una vanguardia que hubiera contribuido a arrancar de nuestra cultura los infinitos axiomas académicos y a prepararla para las futuras luchas. El se refiere, concretamente, al futurismo que, atacando las pseudopoéticas eclécticas, se atribuye justamente una positiva función histórica. (Los testimonios de Gómez de la Serna o de Fernández Shaw resultaron insuficientes para desempeñar un tal papel. Aunque quizás convendría matizar, advirtiendo que la dimensión de

Ramón Gómez de la Serna en su terreno fue bastante superior a la de Don Casto).

Se puede repetir que, Cataluña aparte, desde hacía más de un siglo, España no había producido una personalidad arquitectónica de auténtico relieve europeo. "La verdad es que allí donde un artista, aunque sea de fuerte personalidad, no halle un humus cultural que lo estimule y, únicamente, encuentre desde prejuicios autoritarios hasta reglas, conformismo, por fuerza se marchita y humilla; la relación entre la situación consolidada y el elemento de novedad que él aporta es demasiado ventajoso para el primer término. El siglo XIX y las tres primeras décadas del siglo XX se caracterizan... por un anacronismo cultural que sofoca sistemáticamente las posibilidades incluso íntimas de expresión poética...." etc.

Merece la pena detenerse un momento en torno a esta delimitación historiográfica del problema Zuazo. El debate quedó lógicamente establecido por la tensión generada entre un temperamento carente de extraordinario temple creador, su dignidad prosaica pero extremadamente civil, el indudable dominio de las técnicas arquitectónicas que asume el compromiso de la dimensión urbana y una lengua, una sintaxis, administrada por el uso cotidiano.

Promotor de un viraje ciertamente moderado pero sin duda positivo, constituye una suerte de polo opuesto o complementario de Antonio Palacios. Su eclecticismo le permite captar una pluralidad de poéticas que, de alguna manera, hicieron converger en su entorno a dos generaciones de arquitectos de la época. Zevi ha señalado que, para muchos, el estallido de la Gran Guerra implicaba la desaparición de todas las personalidades de la primera época, de Morris a Loos. Sin terciar en la polémica, el hecho es que para España, no beligerante, ese momento no significa la desaparición de casi nadie. Por lo menos a nivel operativo. Los hombres de la primera oleada del XX, compendio y crisis de una cierta conciencia romántica, perpetuarán su andadura.

Más tarde en el contexto español, la vocación suavemente melancólica de Zuazo registrará en la Casa de las Flores un acto de reflexión, de alguna forma emparentado con el prestigio de la obra vienesa de Karl Ehn, datada hacia 1926. Este momento fue rápidamente desmentido por el planteamiento de los Nuevos Ministerios, situación neurálgica que requerirá un análisis posterior particular y que había de mantener su irradiación en el panorama de posguerra marcado, a nivel personal, por una grave desecación imaginativa.



• Edificio Capitol, Madrid. Feduchi y Eced

LA GRAN VÍA

Vayamos ahora, por fin, a la aventura urbanística en la que también Zuazo escribirá algunos capítulos memorables. (Al revés de lo que ocurría en la lectura tafuriana de la ecuación Bramante-Leonardo, y salvando todas las distancias, podría decirse que Zuazo resuelve empíricamente el problema urbanístico madrileño, suspendiendo el juicio sobre la decisión fuertemente ecléctica que, en el terreno arquitectónico, habría asumido su maestro Palacios. La verdad es que, en la época, faltan instrumentos culturales adecuados a las tensiones de vanguardia).

Los tres capítulos fundamentales del acontecer urbanístico del Madrid de la época se localizan en la apertura de la Gran Vía, el Concurso para la ampliación de Madrid y la construcción de la Ciudad Universitaria. Ahora, bajo foco, el proceso de la Gran Vía.

Hemos visto cómo la sociedad Mañas-Zuazo ganó la adjudicación del tramo Red de San Luis - Plaza de Callao y, paralelamente, la construcción del Palacio de la Música. (Se habló, desde esta angulación, de una intervención que no respondía a las exigencias de un activo desarrollo económico, sino el intento de sanear una situación de empobrecimiento urbano, aun más, de cubrir de iniciativas ambiciosas la presentida crisis).

Zuazo modificó, al parecer considerablemente, el proyecto inicial de López Sallaberry y el ingeniero Octavio, elaborado en 1886, para ese sector de la Gran Vía. De hecho, el proyecto inicial venía a ser la reelaboración de una idea anterior de Carlos Velasco, denominándose propiamente "prolongación de la calle Preciados y enlace de la Plaza de Callao con la calle de Alcalá". Las obras no se iniciaron hasta 1910 y, posteriormente, se ampliaría el trazado hasta la Plaza de España, fruto del derribo del Convento de San Gil y de la unión del solar resul-

tante con la plaza de San Marcial. El resultado de este último, tal y como podemos verlo en estos momentos, no puede ser más afónico. En esta ocasión, por lo menos, no cabe sino estar de acuerdo con Fernando Chueca.

En los primeros momentos intervino, junto a López Sallaberry, el arquitecto municipal Enrique Phitz. El primer tramo se concluyó en 1916, el segundo, dirigido por Zuazo, en 1922 y el tercero en 1930, tres años después de la muerte de su más conocido impulsor. La intervención de la sociedad de Zuazo se basaba en el articulado de la Ley de Reforma Interior de las Poblaciones que, permitiendo el acceso de la iniciativa privada a las intervenciones de reforma, significaría un motivo de desarrollo urbano de alguna forma similar al generado, a finales del XIX, por la Ley de Ensanches.

(Otra de las ideas municipales del mencionado López Sallaberry, suegro como sabemos de Teodoro Anasagasti, se concretan en la glorieta situada en el encuentro de Atocha y Carretas, la llamada Plaza de las Naciones por los altos del Hipódromo, en la prolongación de la Castellana, y el traslado de la fuente de Cibeles desde la entrada del Paseo de Recoletos a su localización actual. La adición del grupo infantil que permitiera ocultar la trasera plana, puesta de manifiesto en el nuevo emplazamiento, es también idea suya. Como arquitecto, sabemos que participó de la tendencia nacionalista auspiciada por Lampérez. En este mismo sentido se menciona, al lado de Fontalba, el pretendido neoplateresco de su edificio de Blanco y Negro. Sallaberry anticipó algunas de las ideas de Bidagor para el futuro Plan del 41, al concebir la prolongación de la Castellana como marco adecuado para las misiones diplomáticas acreditadas en la capital...).

Desde otro punto de vista, podría señalarse que la Gran Vía habrá de alterar todo el equilibrio urbano madrileño de la misma manera que, algunos años después, ocurrirá con la enérgica definición del eje de la Castellana. Resulta curiosa la lectura de esta intervención en cuanto distanciamiento de ese crecimiento excéntrico, polar, en el Alcázar, de que hablaba Chueca. La ciudad parece que se desvía del eje trazado por la calle de Alcalá hacia el Palacio Real, indicando otras posibilidades de crecimiento y desarrollo hacia las grandes zonas libres del Oeste madrileño, vagamente detectadas en la lejana intuición de Juvara.

La Gran Vía en sus tres tramos transcribirá a nivel de imagen, casi con las pulsaciones y alientos del proceso vital de un organismo vivo, el preámbulo ecléctico, los testimonios secesionistas de Antonio Palacios, López Otero y Anasagasti, el capítulo Deco preludiado en la atmósfera americana de Ignacio Cárdenas, Hidalgo de Caviedes y el neoyorkino Weeks en las moles de la Telefónica y, finalmente, apoteósico en el fulcro de Callao, Gutiérrez Soto, Zuazo, Feduchi, Eced, la sombría monumentalidad kafkiana con que Muguruza culminará el 28 las obras del Palacio de la Prensa, el lento declinar de ese testimonio en el último tramo, Figueroa, Muñoz Casajús, Gutiérrez Soto, hasta el colofón brillante del Coliseum de Fernández Shaw y Muguruza de nuevo, contra-balanceándose por la caída de tensión evidenciada en las zonas del Lope de Vega y las afónicas moles del edificio España...

Ninguna mejor biografía del acontecer madrileño que la lectura de ese episodio itinerante; testimonio colectivo de nivel auténticamente internacional, en

donde, como ocurrirá especialmente con el edificio Capitol, también se manifestarán ocasionales testimonios individuales de primera línea europea, algo, como hemos visto, realmente raro en el panorama de la época.

Anteriormente hemos aludido al control de la panorámica urbana madrileña, quintaesenciada en ese hermoso jalón, encuadrado entre la Puerta de la Independencia y el arranque de la calle de Sevilla. El testimonio paralelo que las generaciones de las tres primeras décadas ofrecerán a Madrid estará encuadrado, precisamente, por el contaminado lenguaje que desemboca en la Plaza de Callao alrededor del hito constituido por el Capitol, otra suerte de control panorámico que, con cierta ligereza, podríamos englobar dentro del espeso acuerdo del vector comunicativo del expresionismo con el amable concepto ornamental del mundo Deco.

Resulta curioso comprobar que, como en general, muchas de las intuiciones más válidas de Madrid, ciudad caminera, entrecruce de veredas, etc. se decantan en imágenes lineales a favor, precisamente, de esa óptica del camino. Así ocurrirá con la Ciudad Lineal, expresiva de esa realidad hasta en su última titulación en el eje descrito de Alcalá, en esta fascinante y tan datada Gran Vía, quizás la obra más representativa de la Escuela de Madrid en la anteguerra, y así ocurrirá también en el testimonio que más tarde examinaremos, el eje de la Castellana, campo de actuación para los madrileños de la llamada tercera generación. (Uno de los problemas irresolutos del eje urbano está constituido por el desenlace, es decir la afónica, irresoluta, Plaza de España. Este lugar venía a ser el lugar antiguamente denominado Paseo de Leganitos, donde señala Repide que, si no con tanta frecuencia como en el de San Jerónimo, iban los madrileños en búsqueda de frescura. Carlos III determinó crear allí un convento para los frailes de San Gil con trazas de Manuel Martín Rodríguez. Más tarde, el edificio fue convertido en cuartel y la calle del Prado Nuevo fue conocida como Plaza San Marcial. Hoy día, y por muchos motivos, algunos quizás coyunturales, constituye uno de los lugares menos convincentes de la capital).

Desde otro punto de vista, se puede precisar, por el contrario, que el mundo prefigurado por Soria resulta antitético del generado por la Gran Vía o el eje de la Castellana, en cuanto que éstos significan, de hecho, el rechazo de la ideología inglesa de la ciudad jardín. Podría incluso relacionarse el primero de estos testimonios, el de la Gran Vía, como intervención análoga al caso parisino, no solamente desde la perspectiva haussmanniana, sino en cuanto operación de diseño urbano lejanamente condicionada por la lección de Camillo Sitte como propugnador de un continuum arquitectónico. (Una aproximación de este carácter resulta, ciertamente, arriesgada).

No puede menos de resultar significativa la reacción generada por la actitud, digamos, académica, por ejemplo, ante ese espléndido, polémico, planteamiento urbano. (Laín mismo se ha referido en alguna ocasión a la "pretensión cosmopolita de la Gran Vía". En parecido orden de ideas se mueve Sáinz de Robles). Los textos resultan, efectivamente, antológicos: "...si a-esto se le añade el equivocado deseo de crear una calle "moderna" que rompe con la tradicional escala de nuestras edificaciones, intentando evocar ciertas avenidas de paisajes anglosajones tendremos los dos elementos determinantes de la Gran Vía...una idea que desgraciadamente cuajó en muchas ciudades españolas...un infeliz injerto tanto desde el punto de vista urbano como arquitectónico. En ese sentido

se habla del fallo que, según apunta Chueca, se hizo demasiado tarde, pues si se hubiera empezado cuarenta, treinta años atrás, nos hubiéramos salvado de la catástrofe...Hubiéramos tenido una calle Larios (Málaga) o una calle Alfonso (Zaragoza) unas calles entonadas, discretas, uniformes, burguesas y ochocentistas... el segundo tramo...ostenta una arquitectura de muy distinto signo, pero no por ello más acertada y definida por Chueca como triste americanismo de segunda mano..." etc. Conocemos el sonsonete. (Una posible alternativa historiográfica nos la ofrecería el propio Ylya Ehrenburg - el Curzio Malaparte de Stalin, como lo califica Cela - al identificar, en su libro "España, República de Trabajadores", a la Gran Vía nada menos que con Nueva York).

Ahí es nada, la sumaria descripción, prácticamente entre paréntesis, de Antonio Palacios, Secundino Zuazo, Pedro Muguruza, Gutiérrez Soto, Feduchi, Eced, Fernández Shaw que, en último extremo, no habrían configurado a través del Capitol, del Palacio de la Música, del de la Prensa, del Coliseum, de la Estación metropolitana de la Red de San Luis, etc. sino "americanismos de segunda mano". (Curiosamente, tampoco un personaje tan singular como Giménez Caballero terminaría por resonar ante este planteamiento).

Dentro de estas formas de aproximación historiográfica nos encontramos, claramente, en los linderos de lo que Gramsci calificaba como fenómenos contenidos, in nuce, en el "periodismo de bocetos y novelaría histórica", artículos ruidosos, inundados de disparates, el mundo de los fabricantes de lugares comunes "ni siquiera alternativas de lo que ocurría en Turgueniew y sus personajes como sombreros de paja", nos aclara el gran teórico italiano, en otras palabras, lo que se ha definido como mezcla perversa, resignada y defensiva, la crónica de viaje, el ensayo y el cuento, con las peores características de cada uno de ellos.

De cualquier forma, el ademán crítico, excesivamente rudimentario, no deja de presentar facetas sobremediana insidiosas. En las Mitologías de Barthes se nos indica que, en realidad, operaciones de este carácter significan que uno se cree "de una inteligencia tan segura como para que, al confesar una incomprensión, se ponga en duda la claridad del autor y no la del propio cerebro...se arrastra al público, ventajosamente, de una complicidad de impotencia a una complicidad de inteligencia...v.g.: ya que tengo como oficio ser inteligente, no comprendo nada de eso; ustedes tampoco lo comprenden, luego es que ustedes son tan inteligentes como yo... el verdadero rostro de estas estacionales profesiones de incultura es ese viejo mito oscurantista según el cual la idea resulta nociva si no la controla el "sentido común" y el "sentimiento": el saber es el Mal, ambos brotaron del mismo árbol".



• Los Nuevos Ministerios, Madrid. Secundino Zuazo

EL CONCURSO DE EXTENSIÓN DE MADRID

En relación con el Concurso para la ampliación de Madrid y la célebre propuesta de Zuazo, intentaremos, en primer lugar, recoger algunas de las ideas que sobre este mismo tema apuntábamos en la monografía sobre el arquitecto bilbaíno.

El punto de partida se sitúa hacia 1928. En aquellos momentos, trabajaba con Zuazo el joven García Mercadal, que habría de ser quien le propusiera la presentación al Concurso de Madrid y su asociación con el arquitecto alemán Hermann Jansen, triunfador en el similar concurso de Ankara y a quien el propio Mercadal había conocido como resultado de sus viajes de estudio por Alemania. Zuazo aceptó ambas sugerencias. En nuestras conversaciones con el arquitecto, nos señalaba la importancia, conferida de antemano y que él intentó llevar al ánimo de su colega germano, de una correcta resolución del problema ferroviario, la misma cuestión que, dos años después, iba a conducir a Zuazo al primer plano de la actuación pública española. (Esta colaboración, como luego veremos de manos de Carlos Sambricio, no deja de prestarse a la polémica).

En este momento resulta obligada la mención de nuestro viejo conocido Gonzalo Fernández Balbuena, quizás el principal artífice de esta convocatoria. Balbuena, que había sido Secretario general del Primer Congreso de Urbanismo celebrado en 1926, celebrado, por cierto, en los locales del recién inaugurado Palacio de la Música, conseguirá crear, dos años después, la Dirección General de Arquitectura del Ayuntamiento de Madrid, ocupando el propio Fernández Balbuena el primer puesto en la sección de Urbanismo; precisamente el organismo responsable de la edición del libro, "Madrid: Información sobre la ciudad 1929", que serviría de base para el Concurso (precisamente, y como complemento del Congreso, se había montado la exposición

del llamado "Extrarradio de Madrid") por él organizado y en el que interveniría activamente como miembro del jurado.

En este lugar quizás deba mencionarse el valioso precedente del Plan de Extrarradios de Núñez Granés, proyectado hacia 1910 (donde parece que, en algunos sectores, colaboró Alberto del Palacio), planteando la necesidad de tratamiento urbanístico sobre el entorno periférico madrileño y la, al parecer, inevitable cuestión sobre los cementerios. Núñez Granés proponía una solución dual, el de la Almudena, construido a primeros de siglo, y la gran necrópolis del Oeste. Los datos demográficos podrían sintetizarse en las siguientes cifras: Madrid comienza el siglo con 572.538 habitantes. En 1910 se alcanza la cifra de 659.775 que se situará, hacia 1930, en 1.137.943. El proyecto de Núñez Granés se aprobó en 1916 quedando pendiente de una ley de urbanización que no se llegó a promulgar. En 1922 se acordó reformarlo y, más tarde, la convocatoria del Concurso Internacional situó la cuestión bajo otras coordenadas muy distintas.

(Por cierto que, en 1927, ya en el aire la idea del Concurso, la Compañía gestora de la Ciudad Lineal elevó un informe a la Administración municipal titulado de la misma manera que el viejo texto de Fernández de los Ríos, "El Madrid futuro", destinado a matizar el ulterior Plan de extensión. Estas sugerencias fueron totalmente desestimadas en el Concurso). Vamos ahora a citar algunos de los inteligentes párrafos con que Rafael Moneo se refirió a esta célebre convocatoria:

"El Concurso se convocó el 16 de Julio de 1929, siendo el plazo previsto para la ejecución de los trabajos un año. Da fe de que el Ayuntamiento esperaba que los profesionales respondiesen con interés a su llamada el premio establecido: 200.000 pts., cantidad de considerable importancia, si se tiene en cuenta el año que transcurre. Sin embargo, al Concurso acudieron sólo 12 proyectos, número que tal vez no deba parecernos escaso si tenemos en cuenta las obligaciones que imponían las bases y así lo reconoce P. Bonatz, miembro del Jurado en representación de los arquitectos extranjeros (nota: García Mercadal conocía a Bonatz), cuando nos dice que el que no se hayan enviado más de 12 proyectos, a pesar de la cuidadosa preparación del Concurso y de la alta suma de los premios, se debe a las extraordinarias condiciones exigidas.

Como ningún trabajo cumplía las bases, que exigían con precisión "movimiento de tierras, construcción de alcantarillado, distribución de agua, establecimiento de canalizaciones para el alumbrado, etcétera", el Jurado tuvo que declarar el Concurso desierto, "a pesar de ser admirables algunas de las soluciones presentadas".

Pero, aunque el Concurso se declaró desierto, fue Zuazo, con quien colaboró Jansen, el auténtico vencedor moral y así lo reconoció el Jurado puesto que destacó su trabajo indemnizándole con 100.000 pesetas. Un estudio de la solución Zuazo-Jansen nos llevaría lejos, pues se trata de un trabajo denso, en el que no sólo se ha tratado de las directrices fundamentales del desarrollo urbano, sino en el que, a menudo, se desciende a detalles concretos, como los derribos de la Plaza del Progreso o la fusión de las calles de Fuencarral y Hortaleza,

valiosísimas contribuciones, y más si se tiene en cuenta la fecha en que fueron proyectadas, a lo que hoy llamamos "Urban renewal".

Pero si éste no es el lugar apropiado para un análisis de este tipo, sí que lo es para señalar que el proyecto de Zuazo-Jansen se distinguía, ante todo, por la claridad con que planteaba el quiebro que el crecimiento de Madrid iba a dar al tropezar, en su desarrollo, con la vaguada de la Castellana; para Zuazo, Madrid debía crecer siguiendo el eje de la Castellana, hacia el Norte, sin titubeo alguno, olvidando viejas directrices, como la de la calle de Alcalá y la calle de Atocha. Madrid, pues, se convertía, en el proyecto de Zuazo, en una ciudad con claro desarrollo axial, en una ciudad vertebrada, disponiéndose, en la periferia, núcleos de viviendas autónomas localizados en torno a pequeños pueblos ya existentes, cumpliendo así con una elemental previsión de reserva urbana. Tal vez las ideas de Arturo Soria influyeron en Zuazo; esta impresión se tiene al contemplar sus dibujos, en los que el desarrollo lineal se propone con decisión y entereza.

Pero si la influencia de Soria puede ponerse en tela de juicio, forzoso es recordar, ante los esquemas de Zuazo, los trabajos de algunos de sus coetáneos: pensamos en Hilberseimer, en Ernst May o en Bruno Taut.

El esquema axial daba pie, por otra parte, a que Zuazo resolviera con facilidad los problemás que la infraestructura planteaba. Se estructuraban pues, linealmente los enlaces ferroviarios a lo largo de la Castellana, que se convertía en una auténtica espina dorsal, en la que se centraban los cada día más complejos servicios. Por otra parte, la Castellana permitió a Zuazo articular las zonas verdes de la ciudad, de Norte a Sur, comenzando en el Retiro.

Un examen de los otros proyectos presentados al Concurso nos haría valorar aun más el proyecto de Zuazo, pues en los otros proyectos se advierten compromisos y titubeos al enfrentarse con una realidad inconsistente y azarosa: falta en ellos, en una palabra, la asombrosa claridad de proyecto de Zuazo.

En cuanto a los aspectos normales, la solución Zuazo-Jansen tal vez pueda ser tachada de simplista: no conviene olvidar, sin embargo, el fervor racionalista de aquellos años, fervor que empujaba a los arquitectos a esquematismos y así Zuazo, que llegaba al convencimiento de que la orientación más favorable era la de Norte-Sur, no dudaba en uniformar todas las viviendas que se alineaban, sumisas, en busca del Mediodía. No debe extrañarnos, por tanto, ni el esquematismo formal que respiran las perspectivas presentadas al Concurso ni una cierta satisfacción por lo monumental en la que se vislumbra la formación clasicista de Don Secundino.

Si el Plan Zuazo se hubiese llevado a la práctica, la Castellana sería hoy un eje indeferenciado en el que bloques gigantescos, dispuestos perpendicularmente, tenían, como contrapunto visual, un fondo singular: los edificios destinados a Music Hall y Salón de Exposiciones y los Hoteles. De su eficacia visual dudamos, pero es preciso reconocer que se trataba de una arquitectura al servicio de los ideales inmediatamente anteriores a la II Guerra Mundial; pensemos, por ejemplo, en

los esquemas lecorbusieranos de aquellos años; la actitud de Zuazo no puede parecernos extraña.

Pero sigamos. La recién instaurada República se propuso llevar a la práctica el Plan Zuazo, con las enmiendas que la Oficina técnica municipal creyó oportunas, a decir verdad, no muy afortunadas y presentó, muy ufana, sus tableros en la Exposición de Stuttgart. El proceso de actuación recorrió, concretamente, los siguientes pasos: 1). Informe de Bonatz, que debía ser tenido en cuenta para los futuros planteamientos. 2). Acuerdo, con fecha de 1931, de cumplir la propuesta del Comité Técnico ejecutivo. 3). Encomendar a la Sección Municipal de Urbanismo el desarrollo y ejecución de la idea contenida en el anteproyecto recomendado. 4). Confección de un proyecto de urbanización de la prolongación de la Castellana. 5). Aprobación de la modificación del Plan, en Enero de 1933. Poco después, en noviembre de 1932, se forma una comisión encargada de estudiar el proyecto de enlaces ferroviarios y, en diciembre, se crea un gabinete para el estudio de los accesos y el extrarradio, dependiente del Ministerio de Obras Públicas; la solución Zuazo parece ser el guión, al menos, de que dispone la Administración; el responsable directo de estas medidas es Indalecio Prieto, Ministro de Obras Públicas desde Diciembre de 1931 a Octubre de 1933.

Fue Prieto quien, una vez desaparecido el Hipódromo, encargó al arquitecto bilbaíno los Nuevos Ministerios; los motivos que empujaron a Prieto a tomar una decisión de tal importancia no están claros; y si atendemos a los relatos de algunos de los profesionales que colaboraron con Zuazo en aquella tarea, se emprendió la construcción sin tener el programa bien definido, para paliar una de aquellas endémicas crisis laborales del sector que ya era, en aquellos años, el más importante de la población activa madrileña.

Al cabo de los años se recogía también, en el Plan de 1941, la idea de Zuazo de estructurar el extrarradio con la ayuda de los poblados satélites, pretendiéndose así aliviar la escasez de viviendas en el casco antiguo y proporcionar, por otra parte, localización a una industrias que la Administración tiene gran interés en fomentar, puesto que pretende acabar con el mito de Madrid alegre y confiado, en el que, a quién trabaja, se le sigue considerando un desgraciado. El Plan de 1941, sin embargo, va más allá de Zuazo al definir y concretar el emplazamiento de aquellos poblados sirviéndose de núcleos urbanos ya existentes, como Villaverde, Vallecas, Vicálvaro, etc. etc.

El Plan de 1941 proponía una ordenación de la Castellana radicalmente diversa a la que Zuazo concibió en 1929. Si en el proyecto de Zuazo la Castellana era, ante todo, una vía que estructuraba la ciudad, en el Plan de 1941, la Castellana es una avenida, emparentada formalmente con los proyectos italianos y alemanes de aquellos años. Paralelamente a la vía de tráfico, se proyectaban una serie de plazas enlazadas, en las que se prolongaba la lonja de los Nuevos Ministerios, en tales plazas se situaban los edificios de mayor importancia y prestancia: teatros, almacenes, museos, hoteles, etc... y todo el conjunto respiraba un extraño aire, digamos metafísico, si por tal se

entiende la figuratividad de un pintor como Giorgio de Chirico. La vivienda dispuesta en manzanas cerradas, en las que destacaba uno de los lados, daba escolta a la vida de tráfico.

El Plan del 61 se apoya, como bien dice la memoria, en el Plan de 1941, plan que, a su vez, tenía muy presente la solución de Zuazo, pero si en el Plan de 1941, había perdido eficacia el esquema de desarrollo Norte propuesto por Zuazo, en el 61 tal desarrollo se disuelve en una complicada red viaria que lo enmascara notablemente".

Tras la resolución del Concurso y el advenimiento de la República, ya se ha mencionado cómo Zuazo combatió el proyecto de Reyes sobre la articulación del Plan de Enlaces Ferroviarios a través de una Estación Central situada en la Plaza de Callao. Con ese motivo mantuvo entrevistas con Indalecio Prieto, Azaña, etc. etc... consiguiendo deshacer la propuesta inicial. Pasó, como se ha visto, a formar parte de la Comisión de Enlaces logrando hacer prevalecer los criterios de su alternativa. Posteriormente, como miembro del Gabinete de Accesos y Extrarradio pudo, al fin, iniciar la prolongación de la Castellana y, al parecer en colaboración con Torroja, comenzar las obras de los Nuevos Ministerios. Innecesario es decir el caudal de episodios, dificultades, negociaciones, éxitos, fracasos que se esconden tras esta vertiginosa recensión del asunto de la Castellana.

Problemas de jurisdicciones, problemas con el Gabinete Técnico del Ayuntamiento, problemas políticos y sociales, problemas de paro obrero, de urgencias, económicos, fricciones con ingenieros del Estado, problemas de cambio de Gobierno (v.g. si se pronosticaba un gabinete Lerroux, Zuazo debía apresurarse a intentar convencer de antemano a Alejandro Lerroux...), etc.

Muchos de estos intrincados episodios de la aventura pública de Zuazo, lógicamente, escapan al sentido de estas líneas. Vamos, por lo tanto, a referirnos, finalmente, al balance cultural de su obra de la Castellana.

En el plano urbanístico, conviene precisar que la complicada situación actual del eje de la Castellana, haciendo abstracción de algunos de los criterios generales de su dirección (ya extraordinariamente controvertidos en aquellos tiempos; un sector de la opinión técnica se inclinaba a orientarla más hacia el Este, sobre el actual trazado del Paseo de la Habana), se distancia de cualquiera de las propuestas de Zuazo al respecto.

Como destaca Moneo, para nuestro arquitecto, la Castellana era una médula estructuradora de la ciudad y su zona de influencia planimétrica se extendía ampliamente a derecha e izquierda del eje propiamente dicho. La solución realizada no actúa, por lo menos en esa misma medida, como elemento determinante de su entorno y, lógicamente, su inserción en el tejido urbanístico resulta, en el mejor de los casos, menos cualificado. Por otro lado, los propios márgenes de ambigüedad del gran proyecto de Zuazo podrían, históricamente, mirar en dos sentidos: uno, el antedicho de los valores residuales del eclecticismo, de su formación, de la influencia de la Secesión, etc. otro, más profundo, en orden a su valoración sintomática como comienzo de la degradación de la conciencia racionalista en su choque frontal con las caracterizaciones más oficiales de la cultura.

El hecho, como hemos visto, adquiriría caracteres diáfanos cuando Zuazo acomete la obra de los Nuevos Ministerios, otra enésima Ciudad Ideal madrileña. Su primera obra construida, a la que siempre recordará con mucho cariño, será un pequeño chalet en El Escorial de 1919. Zuazo nos hablaba de la degeneración de la construcción en esta zona, el culto catastrófico hacia los expedientes exóticos, etc. y su labor de reconsideración de la tradición constructiva de El Escorial, piedra granítica, madera, cubiertas de pizarra, etc. (el resultado final, como algunas veces ocurre en la obra menor de Zuazo, quizás tuviera un gran valor en su tiempo en contraste del panorama circundante pero, realmente, su examen, a cincuenta años vista, da como resultado el testimonio de una situación culturalmente episódica y bastante trivial...).

Ahora, trece o catorce años después, Zuazo, convertido en el arquitecto que ha de protagonizar una determinada situación, abandona su reticente y complejo compromiso entre el progresismo lingüístico y lo que él entendía por "valores tradicionales" para volcarse en una enésima y dramática reconsideración del monumentalismo escurialense, el enésimo revival de la nueva, hermética, Jerusalén burocrática...No cabe, realmente, más apoteósica contradicción. Así, con este ademán, grandioso y patético, cierra su gran aventura.

Resulta curioso, en relación con estas cuestiones, recordar la actitud crítica mantenida por Luis Lacasa en torno a los Nuevos Ministerios. Este arquitecto, tras referirse, humorísticamente, a la solución Zuazo-Jansen como "feliz matrimonio de la intuición española y la ciencia germánica" y hablar de las "grandes ideas" de Indalecio Prieto como adecuadas a un monarca francés del XVIII, se refiere al conjunto de los Nuevos Ministerios y su disposición urbanística como una suerte de isótopo de las Tullerías parisinas, cuya evocación llevaría a Zuazo y a Prieto en "su sueño de grandeza..." muy cerca de los afanes de la plutocracia encarnada por el financiero bilbaíno Horacio Echevarrieta. (Don Horacio Echevarrieta debió intervenir también en la operación del tramo de la Gran Vía de Zuazo y Mañas).

De ser cierta la relación establecida entre las imágenes de Arturo Soria y el trazado lineal de Secundino Zuazo, resultaría interesante la consideración de este conjunto en torno a la superposición de dos parámetros distintos, emanados ambos de un impulso urbano vagamente ideal: por un lado, el desurbano de Arturo Soria, por otro, el aulico del Monasterio, detectado, en clave polémica, desde la negativa angulación de Luis Lacasa. (No deja de resultar significativo, en este mismo sentido, el juicio aplicado por Laín a esta obra de Zuazo, calificada como "mole geométrica, mitad escurialense, mitad marxista").



• Seminario de Las Palmas. Secundino Zuazo

ALGUNOS COMENTARIOS

MTM.- *Parece que, de esta manera, queda mucho más ampliamente reflejada la extraordinaria complejidad de la gran figura de Secundino Zuazo...*

JDF.- Pues sí. Esperemos que los hipotéticos lectores no se fatiguen...

MTM.- *¿Como fue el Zuazo de la posguerra?.*

JDF.- Distinto. Como si algo se hubiera perdido en el camino. Lo curioso es que en esos momentos Zuazo vuelve a Bilbao con mayor decisión. Piensa en el frontón de Guernica frente al Recoletos. Recuerdo la inauguración de un espectacular cine, el Consulado, que intentaba ser el mejor de Bilbao. Se inauguró con un concierto de una pianista internacional. Un señor italiano, muy viajero, de mucho mundo, señalaba, refiriéndose concretamente a los biombos situados tras los palcos, cómo Zuazo intentaba repetir en tono menor los mismos expedientes resueltos con mucha mayor desenvoltura, tiempo ha, en el Palacio de la Música madrileño. Se trataba de obras muy dignas, evidentemente, pero ya no se les prestaba la misma atención de antaño. No recuerdo bien la fecha del noble edificio de la Plaza de la Independencia donde estaba su propio estudio y en el que pude visitarle y hablar con él por segunda vez en mi vida, pero esa obra, tan elogiada por otra parte desde algunos sectores, no pertenece a la Historia de la Arquitectura española... Hay otras cosas más interesantes, de las que se habla menos, como los edificios situados delante del Parque Móvil en Madrid.

MTM.- *Es curioso ese vaivén en torno a Bilbao. Quiero recordar que alguna vez has sugerido su posible y soterrada intervención en la famosa propuesta para Bilbao que firmaron García Mercadal y Otto Bunz...*

JDF.- Sí. Se lo pregunté a los dos, Zuazo y García Mercadal, y ambos se mostraron muy elusivos. Como si tocara un tema candente. Hay muchos enigmas en la trayectoria de Zuazo...

MTM.- *Hay intervenciones de él en muchos sitios, Bilbao, Madrid, Sevilla, Zaragoza, Canarias...Barcelona parece un poco al margen.*

JDF.- Según. Recuerda su estancia allí durante la guerra. De Barcelona pasó a París, con sus ideas sobre la reconstrucción nacional. Y volvió para mostrar algunas de esas propuestas al Jefe del Estado. Lo que ocurre, y esto sí que es algo trágico, es que se encontró en la antesala, por así decirlo, con Pedro Muguruza. Aquello debió ser formidable. Estuvo en Canarias dos años, pero como el gran gestor que era, indesmayable, no perdió el tiempo en las islas, de ningún modo.

MTM.- *De todas formas, es difícil entender en un hombre relativamente joven como era, esa pérdida del impulso creador.*

JDF.- No sé... Creo que era tu amigo Clement Greenberg quien decía que todos los artistas tienen un período de vigencia más bien breve. Hablaba de Jackson Pollock. La observación, evidentemente, pensemos en Wright o en Gaudí, no es muy generalizable. En algún otro sitio leía que si Tolstoi hubiera tenido en la cabeza otra Ana Karenina, no se hubiera dedicado a hacer tantas cosas laterales. Estos días en que hablamos, se celebra el centenario del poeta catalán José Vicente Foix. Al final de su vida, a una pregunta de Lasse Sondenberg, responde que escribía menos porque al llegar a su edad había perdido el hálito vital.

MTM.- *Ahora que hablas de Foix, no parece que Zuazo resonara demasiado al tema surrealista. Ni al futurismo de Salvat Papasseit, o los caligramas "a la Apollinaire" de José María Juney.*

JDF.- El surrealismo estaba en las antípodas del temperamento de Don Secundino. Aunque la verdad es que no sé bien que tiene que ver Foix con Zuazo.

MTM.- *Quizás sea por "afán intercientífico". Recuerdo, en ese sentido, que el primer libro de Foix, editado el 36, prácticamente coetáneo del Recoletos, no apareció, por editarse en una imprenta católica. Se editó más tarde el 48, ya sin censura, casi coincidiendo con la creación de Dau al Set, con Cuixart, Tapies, Pons, etc. donde el poeta también escribió algo. Tampoco creo que Zuazo estuviera muy interesado por Dau al Set.*

JDF.- Zuazo estaba ya en otras cosas. Por aquellos años, volvía a ser el arquitecto realista, profesionalizado, ecléctico, el gran gestor de sus orígenes. Uno acaba preguntándose cual de sus variados registros era el genuinamente verdadero...

MTM.- *Hay en él una gran movilidad estilística y espiritual, pero también geográfica...Y el eterno tema de Bilbao. Casi como el último gran arquitecto bilbaíno de anteguerra después de la serie estudiada anteriormente.*

JDF.- Bilbaíno y de cualquier parte. Ocurre que el panorama de Bilbao es más complicado, como hemos visto, de lo que parece. No se trata de volver a hablar de Unamuno. Yo también leo la prensa y he visto estos días la necrológica de Angel Garma Zubizarreta, bilbaíno también, y emigrado a la Argentina unos días antes del estallido de la Guerra Civil, en donde llegó a convertirse en el primer psicoanalista del país platense. Oteiza también se va de España para allá en 1934 ó 35. Y vuelvo a preguntarme, otro enigma, si el Oteiza joven conoció al Zuazo de la consagración. Le hice la misma pregunta a Mercadal, y de nuevo no me respondió nada, sólo evasivas extrañas...

MTM.- *Quieres decir con esto que el panorama vasco era mucho más denso culturalmente de lo que pensamos...*

JDF.- Tú me dirás...Aparte de los nombres ya señalados, están éstos de ahora, Zuazo, Garma Zubizarreta, Oteiza, Muguruza...Muchos otros pueden citarse...

MTM.- *Has hablado de algunos enigmas.*

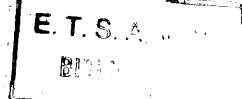
JDF.- Ya he apuntado algunos. El enfrentamiento con Bastida, con Muguruza, su actitud ante Teodoro Anasagasti, el alcance de su relación con García Mercadal, con Antonio Palacios, el instinto increíble en la elección de colaboradores (¿qué fue de Miguel Fleischer?), las causas de que Prieto encargara precisamente a Bastida el Plan de Enlaces Ferroviarios de Bilbao... Intenté aclararlos con él sin el menor resultado. Carlos de Miguel se ponía fuera de sí. Había como zonas de sombra. La verdad es que solamente mencionó, con gran cariño, el nombre de José Manuel Aizpurúa. Me decía que era una lástima que no se hubiera dedicado más intensamente a la arquitectura. Probablemente tenía razón.

MTM.- *¿Y en el plano político?*

JDF.- Ese es un terreno delicado. Evidentemente tenía gran amistad, demostrada, con Indalecio Prieto. Pero ello no impedía que se moviera con figuras alternativas, como Alejandro Lerroux, del que destacaba su voracidad insaciable en las comidas. Se quedó asombrado, en una invitación que le hizo, al verle devorar, decía, tres langostas seguidas. También firmó un comunicado de Amigos de la URSS. Quizás por todo ello se ha creado una imagen espectral en este sentido de Don Secundino Zuazo. En el fondo, me parece que, por lo menos cuando yo le conocí, era un agnóstico total en política.

MTM.- *¿Y personalmente?*

JDF.- Una maravilla. Un auténtico señor, como dicen. He hablado con mucha gente en mi vida y pocos de ellos me han causado la impresión de Zuazo. Un caballe-



ro "a la antigua". Quizás no he sabido reflejar cumplidamente ese aspecto. Después de charlar con Don Secundino, resultaba muy difícil intentarlo con otros, sin que se te cayera el alma a los pies.

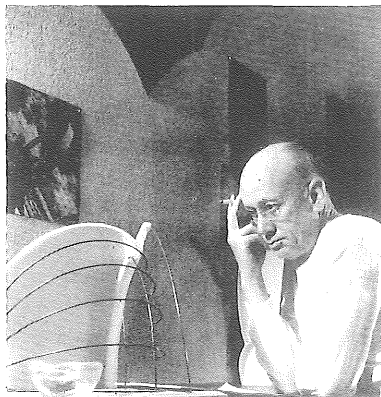
MTM.- *Quizás haya una comunidad de códigos bilbaínos...*

JDF.- Quizás... Pero lo dudo. Mira, te voy a decir una aparente barbaridad. De toda la gente que he conocido, en ese terreno del diálogo, la presencia, me quedo en sus muy diversos registros con Louis Kahn, Bruno Zevi y Secundino Zuazo.

MTM.- *Vaya...*

JDF.- Pues así es.

• • • INTERMEDIO: EDUARDO TORROJA



• Eduardo Torroja

LA FIGURA DE EDUARDO TORROJA

MTM.- *En algunos momentos de los comentarios sobre Zuazo, aparece el nombre de Torroja.*

JDF.- Algunas veces. Torroja es una figura, en este caso, de primer orden internacional, del cual, dada la índole de este trabajo, sólo podemos esbozar algunas notas.

MTM.- *Observando las fechas, parece ocurrirle lo mismo que a Zuazo.*

JDF.- Así es. Tras 1936, el grandísimo talento de Eduardo Torroja parece que palidece un tanto. Conocíamos de antes los intentos de Rivera, Zafra, Bastida, de Anasagasti... Con Torroja, de alguna forma, parece que esa técnica se sublima al máximo. Con Zuazo en el Recoletos y con otros nombres.

MTM.- *Están Arniches y Domínguez, en la Zarzuela el 36, o el mercado de Algeciras con Sánchez Arcas, o sus intervenciones en la Ciudad Universitaria.*

JDF.- Eso es. Efectivamente, Torroja colabora con muchos miembros de la generación Deco. Arniches y Domínguez, por ejemplo. La tribuna del hipódromo de la Zarzuela es incomparable. Probablemente la mejor obra de ese porte, hasta el estadio de la Olimpiada de Munich de Frei Otto.

MTM.- *¿Puede, en ese sentido, considerarse como un creador Deco?*

JDF.- No lo creo. Torroja es otra cosa. No veo que el frontón Recoletos, por ejemplo, pueda ser entendido bajo esa luz. Torroja es, o fue, un especie de Nervi español.

MTM.- *En ese sentido, parece que trasciende la óptica de Zuazo.*

JDF.- De alguna manera. Su trayectoria como conformador de espacios, sin embargo, también decae tras la guerra. Bruno Zevi, sin embargo, le menciona en su Historia de la Arquitectura Moderna (creo que es el único nombre español que aparece, al lado, obviamente, del de Gaudí o Candela), haciendo incluso mención de esa extraña y olvidada obra del Instituto Torroja.

MTM.- *Creo que el recientemente fallecido Manuel Barbero también intervino en esa obra...*

JDF.- Me parece que sí, aunque no estoy seguro. Es una obra muy extraña y muy silenciada hoy en día. Torroja ha sido bastante estudiado y traducido fuera de nuestras fronteras, con Gabriele Pizzeti en Casabella, el 57, el propio Zevi, en su revista, en 1955, Casabella de nuevo el 61... Aquí también podríamos recordar su labor divulgadora, en la antaño tan conocida obra "Razón y Ser de los tipos estructurales", traducida al inglés, italiano, francés... A Sáenz de Oiza le desagradaban los dibujos de ese libro, por otra parte espléndido. Tampoco Torroja tenía miedo a escribir, ese curioso invariante negativo de tantos hombres de ahora.

MTM.- *¿En qué categoría le incluye Zevi?*

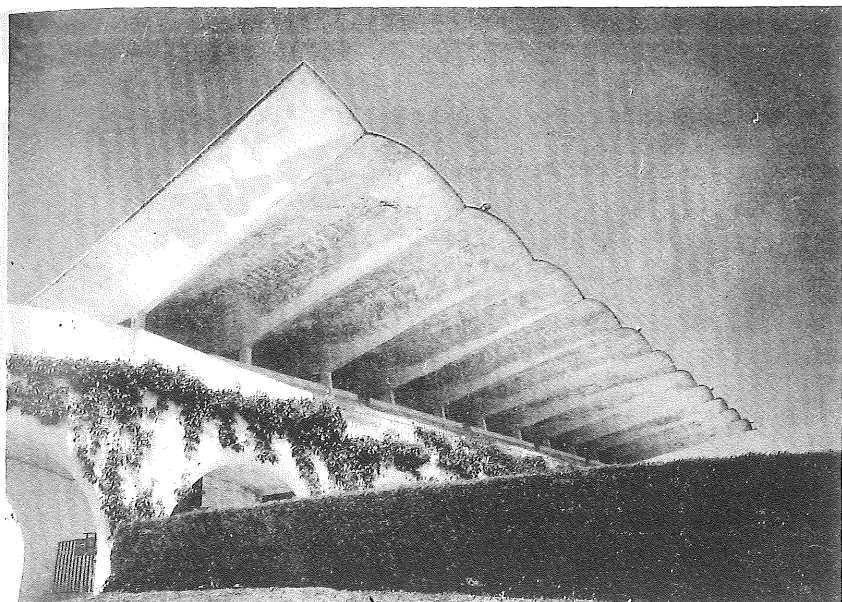
JDF.- Creo que es en el apartado correspondiente a la evolución de la ingeniería al neoexpresionismo. Aunque las fechas devienen un poco forzadas. Habla luego de Félix Candela, Eduardo Catalano y Ricardo Morandi. No es mala compañía. Incluso se podrían ver ecos de Torroja en la propia, inteligente, propuesta de Zevi, con Castelli Guido, Di Carlo, Ferro Gentiloni y Myron Goldsmith para el Puente Garibaldi en Roma...

MTM.- *Como estamos viendo, el brazo de Torroja era muy largo.*

JDF.- Larguísimo.

MTM.- *¿Que destacarías tú de su obra?*

JDF.- Es un terreno demasiado aventurado para mí. De Torroja me extrañan dos cosas ya enunciadas. Una, su decaimiento espacial tras la guerra y, otra, ésta referente a su mejor momento, la forma en que escapa a las terribles sugerencias Deco. Por ejemplo, en las espléndidas marquesinas de la Zarzuela. Los arcos inferiores sí pueden reflejar parte de ese espíritu pero, en lo alto, Torroja se distancia de esas evocaciones. Como en el Recoletos. Resulta tremendo observar



• Hipódromo de la Zarzuela, Madrid. C. Arniches y M. Domínguez con Eduardo Torroja

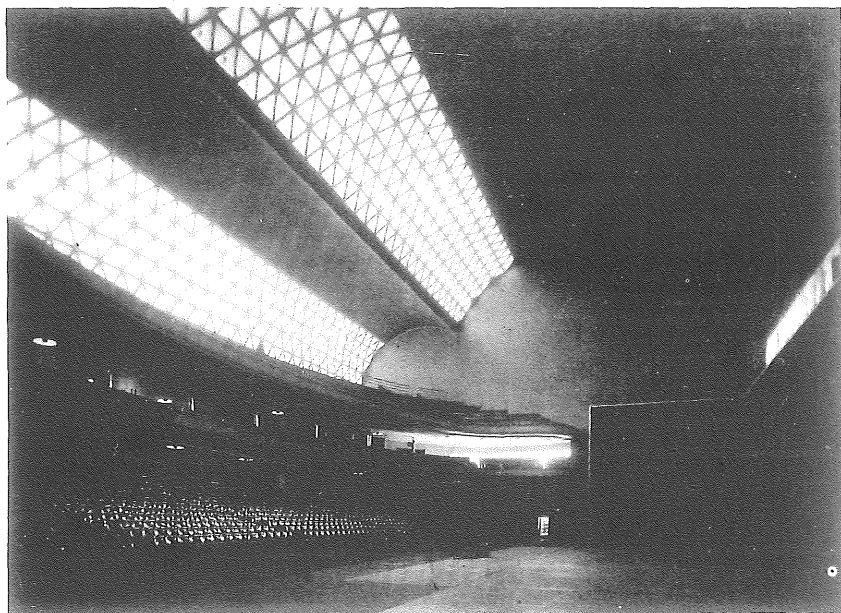
lo acertado de su instalación panorámica. Desde el Club Puerta de Hierro se percibe esa situación con claridad. Kevin Roche se quedó asombrado. Otro de sus colaboradores, sin embargo, no conocía el nombre de Torroja ni de lo que estábamos hablando.

MTM.- *Son cosas que pasan.*

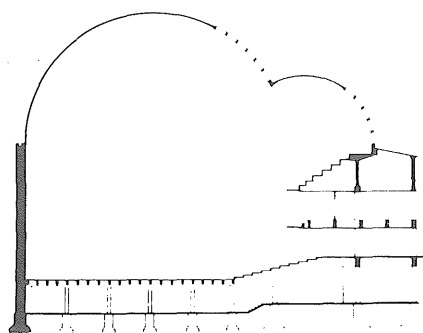
JDF.- Sí. Por desgracia. Dentro de la deriva tan generalizada de nuestra tradición arquitectónica, Torroja fue uno de los faros orientadores, evidentemente desatendidos, como señala Carlos Flores. Otra muestra del instinto selectivo de Secundino Zuazo.

MTM.- *Y de otros, Martín Domínguez, Arniches, Sánchez Arcas.*

JDF.- Evidentemente. Lástima que no hubiera más arquitectos que se enteraran. Eduardo Torroja es otra de las grandes oportunidades parcialmente malogradas de nuestra historia. De nuevo, "la desventurada España" de Croce...



• Frontón Recoletos, Madrid (1935). Secundino Zuazo y Eduardo Torroja.



• Frontón Recoletos. Sección

• • • SEGUNDA PARTE: 1925 Y DECO

LA NUEVA GENERACIÓN

MTM.- *Tras Zuazo y Torroja, llegaríamos a Fernando García Mercadal.*

JDF.- Yo no lo veo tan claro. Precisamente ese es el enfoque de Carlos Flores, pero me parece que convendría matizar un poco las cosas.

MTM.- *¿En qué sentido?*

JDF.- Habría que hablar sobre el Deco, una palabra que apenas pronuncia nuestro gran historiador. Me parece que sin considerar este capítulo, tan desatendido, algunas fases del proceso devienen incomprensibles. ¿Cómo interpretamos el Capitol de Eced y Feduchi? ¿O muchas experiencias de Gutiérrez Soto, otra figura emblemática?. Ni el mismo Mercadal se libra ocasionalmente de esa caracterización. (Pero Mercadal requiere un estudio singularizado). Flores, al reunir en un solo capítulo a este arquitecto y la denominada generación del 25, situando la Ciudad Universitaria en otro apartado, no contribuye, él, tan cierto, a aclarar las cosas.

MTM.- *Pero enumera una lista de nombres anteriores al GATEPAC...*

JDF.- Lo que está muy bien. Esas son precisamente las personalidades que, ampliamente entendidas, no pueden comprenderse como lo que Oriol Bohigas llama "funcionalismo marginal", sino precisamente, como hombres del Deco.

MTM.- *Podríamos repetirlos aquí.*

JDF.- Está bien. Carlos menciona a:

- Blanco Soler, Pascual Bravo y Bergamín, graduados el 18.
- Casto Fernández Shaw y Miguel de los Santos, el 19. (Aunque Fernández Shaw es un caso algo extraño, singularizado, que admite otras lecturas).
- Agustín Aguirre, Sánchez Arcas, Regino Borobio y Muñoz Casayús el 20.
- Lacasa, el 21 (coetáneo de Mercadal).
- Carlos Arniches, Martín Domínguez y Durán Reynals, el 22.
- Gutiérrez Soto, el 23. Etc.

Surgen también otros nombres, los vascos y navarros, Victor Eusa, Pedro Ispizua, Manuel Galíndez, Seguro... Carlos Flores publica un edificio en Cáceres de Ángel Pérez, de 1931. Bilbao, concretamente, está sembrado de estos testimonios Deco, algunos de gran altura lingüística. En él incurrían ocasionalmente miembros de generaciones anteriores como Manuel María Smith.

MTM.- *Has mencionado anteriormente la Ciudad Universitaria madrileña, ¿por qué?*

JDF.- Bueno. Se ha dicho que hay tres grandes intervenciones urbanas en la época. Ya hemos hablado de dos de ellas, la Gran Vía y el Plan de Zuazo. La tercera es precisamente la Ciudad Universitaria de Madrid, iniciada en 1927, bajo la dirección de nuestro viejo conocido ¿secesionista? Don Modesto López Otero, graduado en 1910. Pienso que al lado del gran asterisco de Callao, también puede entenderse, esta Ciudad Universitaria, como gran operación Deco. Ahí intervinieron en los diversos pabellones muchos de los nombres de esta generación. Curiosamente, también interviene Torroja, pero no así Zuazo. Otro enigma.

MTM.- *Oriol Bohigas suele referirse a la República, como detonante de estas situaciones de tránsito.*

JDF.- Bohigas es muy hábil y cuando, como en este caso, no le cuadran muy bien las fechas, habla de la pre-república. No sé... Ahí creo encajaría más cumplidamente una lectura más "débil", estilística... En el fondo, de lo que cabe hablar es de pre-Deco, Deco y post-Deco. Comprendo que la lectura es menos sugestiva, pero quizás las cosas resulten más sencillas. El Chrysler o el Empire State son un reflejo de la Gran Depresión pero, de hecho, constituyen la apoteosis del Deco. Otra cosa sería analizar por qué es precisamente el Deco el lenguaje adoptado en una situación de crisis que se veía venir en todas partes...

MTM.- *Parece que estás hablando del post-modern...*

JDF.- Hay alguna relación. Aunque el Deco funcionó muchísimo mejor.

MTM.- *La fecha del 25 es también significativa de la propia Exposición.*

JDF.- Sí. Con un pabellón de Pascual Bravo, por ejemplo. Y curiosamente no hubo representación americana, donde el Deco había de manifestarse más esplendoroso a escala urbana. Y volvemos a los temas sociológicos, económicos, con la Gran Depresión, Hood, Van Allen, William F. Lamb... Es difícil vislumbrar el entretejido entre todos estos fenómenos... O la censura. Algunas veces bastante sorprendente. Se ha dicho que Puccini es el autor del primer "spaghetti western" de la historia, con su ópera, "La fanciulla del West". Ahora bien, también Puccini es autor de *Madama Butterfly* que estuvo prohibida en el Metropolitan de Nueva York, unos cuantos años, después de lo de Pearl Harbour. Hay muchas cosas que se olvidan y conducen a situaciones más bien extrañas.

MTM.- *De todas formas, cuando hablamos del Deco, estamos hablando de muchas cosas.*

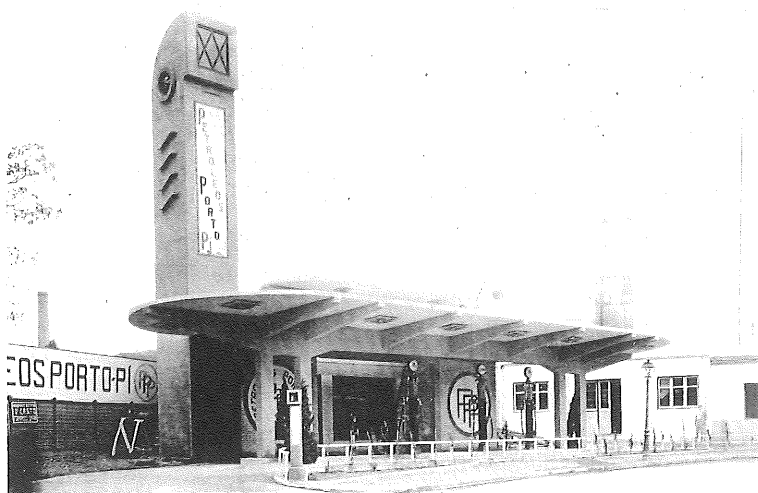
JDF.- Así es. Aparentemente distintas. El contemplar la serie de obras de Callao, Gutiérrez Soto, Feduchi, Eced, Muguruza, Zuazo, etc. lo hace evidente. No se trata, en absoluto, de un -ismo rígido. Pero marginando, olvidándose de esa actitud, muchos capítulos de la historia española devienen ininterpretables. Por un lado, bordean las situaciones racionalistas, por otro, el eclecticismo vagamente desaforado.

MTM.- *¿En qué fechas puede centrarse la aparición de las primeras manifestaciones del Movimiento Moderno en España, sean Deco o de otro porte?.*

JDF.- Hacia 1927 ó 1928. Los catalanes suelen citar algunas obras de Rubió Tudurí en 1923, pero hasta ahora, por lo que sé, esta opinión no está lo suficientemente documentada. Se habla de la casa para el Marqués de Villora, de Rafael Bergamín, bastante despojada, la Estación de servicio para Petroleos Porto, también del 27, en Madrid, de Casto Fernández Shaw (ahí el acento Deco se limitaría al elemento elevado con el altavoz, etc.) y el famoso Rincón de Goya de Mercadal, del mismo año, un poco como elemento puente entre el racionalismo y el Deco. Pero éste es un tema críticamente incómodo. De todos los interlocutores de la época con que hablé, el único que se atrevió a mencionar la importancia de la Exposición parisina del 25 era, curiosamente, el más dotado de ellos, Luis Gutiérrez Soto, arquitecto que requiere un tratamiento aparte, como Zuazo.

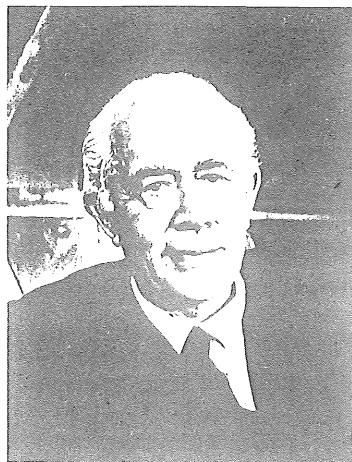
MTM.- *Creo que también en este caso sería bueno recordar algunos textos inéditos de que disponemos y abandonar por ahora el tono coloquial.*

JDF.- Como quieras.



• Estación de Gasolina. Madrid. Casto Fernández. Shaw





• Casto Fernández Shaw

LOS HOMBRES DEL 25 Y EL DECO

Como hemos señalado, Carlos Flores gusta de referirse a los hombres de las promociones subsiguientes a la de Zuazo como "generación del 25", signada desde su óptica por una vocación abierta, viajera, muy diversa de los ensimismamientos anteriores. Estamos hablando, por ejemplo, de los miembros del equipo de López Otero en la Ciudad Universitaria y los coetáneos de Fernández Shaw, Arniches, Ferrero, Domínguez, Gutiérrez Soto, Muñoz Casayús, Muguruza e incluso, desde esa misma perspectiva cronológica, Fernando García Mercadal. Como ya se ha indicado, dado el punto de vista adoptado en este trabajo, más capilar, preferiríamos asumir una lectura diversa, extrayendo los nombres de Fernández Shaw, algo más difícil de leer desde las instancias futuristas o utópicas (por lo menos, en parte), y el de García Mercadal, una figura puente hacia otros terrenos diversos. (Aunque ambos participen de alguna manera de la amplia, omnipresente, ambientación Deco. Piénsese, por ejemplo, ya que hablamos de Fernández Shaw, en el Cine Coliseum, que proyectará con Pedro Muguruza Otaño).

El cuerpo mayoritario de estos nombres, con la adición de figuras distintas como, ocasionalmente, el propio Fernández Balbuena o los más juveniles de Luis Martínez Feduchi y Vicente Eced, podría englobarse, según hemos indicado, dentro de una caracterización ampliamente entendida como Deco y cuya obra colectiva más importante estaría simbolizada, como ya hemos visto, en la formulación de algunos tramos de la Gran Vía y la Ciudad Universitaria.

El Deco, sabido es que constituye un movimiento ambiguo, confuso, de carácter muy distinto a los -ismos figurativos que acostumbramos a manejar dentro de la historiografía ortodoxa. No vamos a repetir aquí lo ya dicho por nosotros en distintas ocasiones. (Por ejemplo, en nuestro estudio sobre el Capitol).

Simplemente el recordatorio de algunas de sus valencias fundamentales: poética de la comunicación, dinamismo, sentido ornamental, relativa dulcificación de las proposiciones de la vanguardia, mundo publicitario...

Aldous Huxley se refería a él, en 1930, como una suerte de fusión entre la ascesis cubista y la voluntad decorativa, convirtiendo el movimiento cubista en lo que denominaba como "algo más humano", una especie de lánguido acuerdo Cubismo-Art Nouveau que, de alguna manera, podía ligar con cualquier precedente de la vanguardia, Sant'Elia, Mendelsohn, Wright, Cubismo, Secesionismo, Mackintosh, ecos del Bauhaus, en lo que en otras páginas hemos denominado como una suerte de amable, popularizada, "totum revolutum" de la época, espuma de lo moderno, con todos los idiomas a su disposición, comodín de varios significados, absolutamente ecléctico, que desde nuestro peculiar clima contemporáneo estamos en condiciones de comenzar a comprender, una suerte de alternativa de nuestro sincretismo moderno frente a las proposiciones del viejo eclecticismo historicista. (De ahí su confusa caracterización como anticipación de una cierta actitud post-modernista).

En Madrid, de alguna manera, concretamente, el maridaje más fuerte se estableció en relación con la preexistente conciencia secesionista. No podía ser de otra manera. Sociológicamente, su sentido se relaciona tanto con el tránsito de una fe en las energías inagotables del capitalismo hacia una nueva visión, simultáneamente desencantada y consolatoria, auspiciada por la Gran Depresión económica del 29, como de un extraño acuerdo entre el relativo sibaritismo original de raíz francesa y la paralela vocación de realismo, pragmática horizontalista, muy de clase media y divulgadora del concepto de modernidad.

El fenómeno, estallado a raíz de la Exposición de 1925 y desarrollándose luego según fórmulas sin cesar cambiantes, dista mucho de constituir una categoría unívoca a nivel de lenguaje. Hay varios, sucesivos, Decos, que recorren el espectro que iría desde las refinadas visiones de Ruhlman o los comentarios clasicizantes del Eupalinos de Valery hasta el contaminado expresionismo de nuestra capital. Estamos, más que ante un lenguaje concreto, ante un estado de ánimo que intenta abrazar un inagotable, contradictorio, vademecum de proposiciones espaciales.

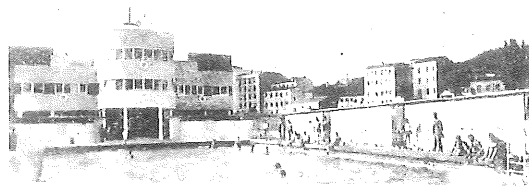
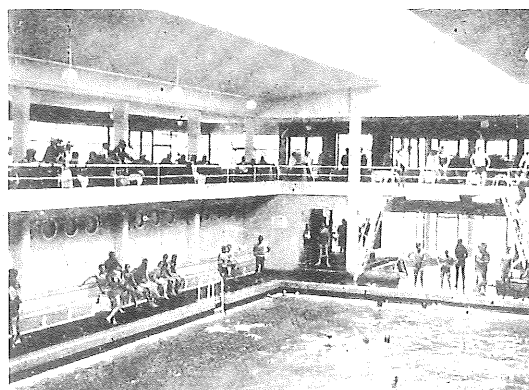
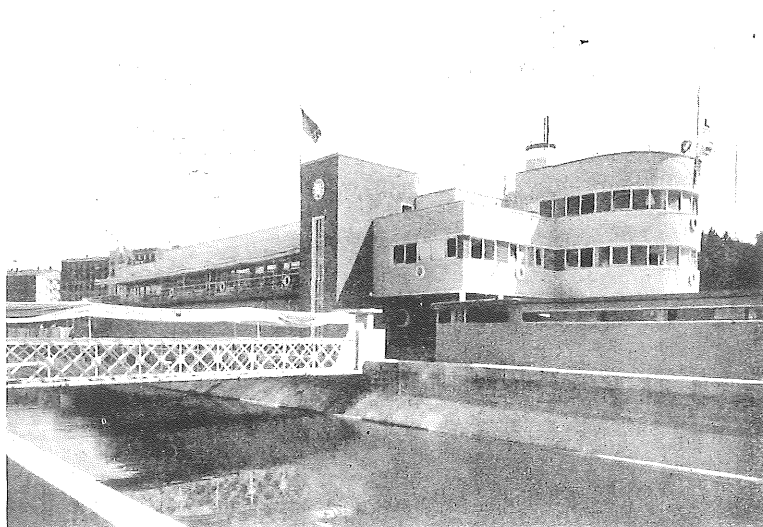
Una fórmula semejante, tan abierta, tan ambigua para intentar plantear un resbaladizo compromiso entre instancias tan heterogéneas, no podía menos de ser bien recibido por una generación que, formada dentro de los cánones de un historicismo monumental, veía desfilar ante sí la procesión de contradictorias opciones que configuraban la crispada vanguardia de la época. Todos ellos, de una u otra forma, recaerán en algún momento en el espeso, polivalente, multi-forme, sendero de la frágil negociación inter-estilística que configuraba el rostro del Art Deco, eco reactualizado, quizás, del refinado decadentismo de Huysmans...

Spengler gusta de referirse al período del Arte Occidental situado en los alrededores del primer milenio, como período "entre los estilos". Esta podría ser una lectura vagamente historicista de la aventura Deco. Zuazo resonará ante uno de sus rostros en el Palacio de la Música, Gutiérrez Soto en el Cine Callao y en su propuesta para el Capitol, elevada más tarde a la categoría de dogma en la impetuosa, magistral sentencia de Feduchi y Eced, Arniches y Domínguez ha-

brán de tantearla de manos del maestro Zuazo en el hermoso Café Zahara, y hemos mencionado ya, muy de pasada, la edificación planteada en la Ciudad Universitaria... Fernández Balbuena volverá a reproponerlo en las bellas arquerías de la casa de la calle Miguel Ángel, la misma Casa de las Flores registrará su impacto, sosegado, diluido, en las arquerías de las zonas bajas... Muchos otros episodios de homologación difícil según las categorías tradicionales (como ocurría con el mencionado y derruido mercado de Ferrero) admitirían, también, una lectura de este carácter. No hace falta insistir en los grandes edificios de la Gran Vía.

Cuantitativamente diríamos que, en cierta forma, la contaminación Deco escribe el mayor número de páginas realmente valiosas del panorama madrileño en la segunda y tercera década del siglo. El cenit puntual, sabido es que se localiza en la obra del Capitol, de trascendencia absolutamente internacional. Escasas serán las obras que consiguen alejarse, sea parcialmente, de su contaminada seducción: entre ellas, el penetrante texto residencial de Gutiérrez Soto en la calle Almagro, la villa de Bergamín para el Marqués de Villora o su Escuela de Enfermeras, testimonios de Arniches y Domínguez, de Luis Lacasa, de Sánchez Arcas, los vértices líricos planteados por Torroja en sus colaboraciones con Zuazo y el equipo de Martín Domínguez y Carlos Arniches, es decir, el Frontón Recoletos y el hipódromo de la Zarzuela, respectivamente... Los mil rostros del Deco socavan ornamentalmente el tejido de la ciudad, las preexistencias secesionistas, a favor de una enunciación colectiva, coral, que imprime su oscuro, refinado, sello en la enunciación urbana.

Es por ello que, de alguna forma, puede hablarse de una generación Deco quintaesenciada en el edificio Capitol y la Universitaria, y cuyo contracanto excepcional quedaría constituido por el aludido Recoletos y la espléndida marquesina de la Zarzuela, aun así y todavía, como intentamos demostrar en nuestro trabajo sobre Martín Domínguez, testimonio de un temperamento creador absolutamente alejado de la unilateralidad canónica de los dogmas del International Style que, si allí se conectaba con el ademán de Erik Gunnar Asplund ("el primero en superar los -ismos"), ahora, con una perspectiva más globalizada, podríamos extender a todos los miembros de esta generación segunda, brillante oleada de la moderna escuela madrileña.



• Piscina La Isla, Madrid. Luis Gutiérrez Soto



• Luis Gutiérrez Soto

EL DESPERTAR DE GUTIERREZ SOTO

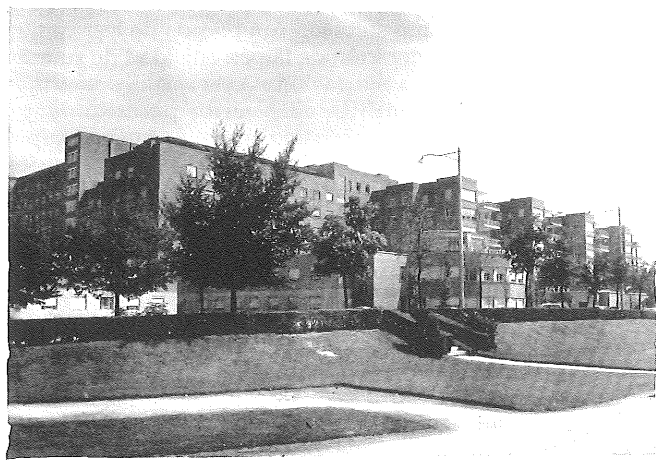
Señalados los ápices, corales e individualizados, la mención puntual sobre el despertar de un poderoso creador, futuro émulo de Secundino Zuazo, tan trascendental como él en la biografía madrileña. Nos referimos, lógicamente, a Luis Gutiérrez Soto, una personalidad igualmente poderosa, compleja e incierta.

Más dotado quizás que el viejo maestro bilbaíno a nivel del específico planteamiento edilicio, la poética de Gutiérrez Soto se desarrollará según una extraordinaria, pragmática, ocasionalmente conformista, visión sumamente particularizada del hecho concreto.

Carente, por otro lado, de aquella poderosa visión totalizadora, siempre a favor de síntesis ciudadanas que habían conformado la mayor gloria de Zuazo, compartía con él, sin embargo, su indiferentismo radical en relación con el dato lingüístico que, en estos años, discurrirá a favor de sucesivas reconsideraciones Deco, primeramente, en el caso del Cine Callao, a favor de la inmediata transposición del concepto ornamental enunciado en la Exposición del 25, más tarde, piscina de la Isla, Chicote, el cine Barceló, como choque frontal con las referencias expresionistas y racionalistas, vertiente que, finalmente, en la obra de la calle Almagro, parece abandonar a favor de una increíble, fría, habilidad pragmática que marcará, en variadas alternativas lingüísticas, muchas de sus obras de posguerra.

Resulta, sin embargo, curioso que un temperamento tan dotado como el de Luis Gutiérrez Soto (y como ocurrirá, también, con casi todos los planteamientos de Zuazo) tampoco dejará un repertorio lo suficientemente amplio de obras que, en sí mismas, pudieran ser consideradas como definitivas de acuerdo con

los cánones de esa feria de las vanidades que constituye la homologación internacional. Pero sobre Gutiérrez Soto habrá que volver de alguna manera. Su caso, interpretativamente, es uno de los más confusos y difíciles de leer de nuestro panorama



• Hospital Clínico, Madrid. Manuel Sánchez Arcas y Eduardo Torroja

LA CIUDAD UNIVERSITARIA

La tercera gran intuición urbana, en sí misma y aparentemente al margen del invariante lineal, quedaría centrada en torno a la Ciudad Universitaria madrileña. Su lectura puede, ciertamente, afrontarse desde muchos niveles. Uno de ellos, en cuanto testimonio rarísimo, dadas las peculiaridades temperamentales del creador español, de una eficaz labor de equipo. Promovida su idea bajo la Dictadura, le fue encomendada la dirección de los trabajos a Modesto López Otero que aglutinó cerca de sí un importante conjunto de profesionales, cronológicamente pertenecientes a la generación posterior a Secundino Zuazo. Los nombres: Sánchez Arcas, Agustín Aguirre, Miguel de los Santos, Luis Lacasa, Luis Blanco Soler y Rafael Bergamín, Pascual Bravo, Eduardo Torroja, todos los que, como hemos dicho, Carlos Flores gusta de titular bajo el epígrafe de la generación del 25 (y que desde aquí englobamos bajo la fórmula Deco), a su vez, inmediatamente precedente a la constituida por los jóvenes arquitectos del GATEPAC. De alguna forma, es la formulación Deco a escala ciudadana.

Desde esta perspectiva de colaboración ha sido, probablemente, la obra de mayor importancia realizada nunca en nuestro país. Urbanísticamente, el hecho podría ser entendido incluso bajo una consideración lineal tanto como desenlace, vagamente desurbano, de los nuevos senderos abiertos por la intervención Gran Vía-calle de la Princesa, hacia El Escorial, como un capítulo más de la operación de enlace en todo el abierto tejido naturalista situado a Poniente de la Ciudad según la fluencia, Campo de Moro, Casa de Campo, Parque del Oeste, Ciudad Universitaria, Dehesa de la Villa, Monte del Pardo, etc. que proporciona una fisonomía tan peculiar a la biología urbana madrileña.

Otra lectura haría relación de nuevo a la componente ideal. Innecesario, por muy repetido, mencionar aquí la dimensión panorámica "velazqueña", etc.

Lingüísticamente, y como casi siempre ocurre con el dato madrileño de calidad, la operación resulta tan complicada de leer como la misma Gran Vía. Por un lado, la consideración de la personalidad de su máximo responsable, situado a caballo de la evocación secesionista y la atmósfera monumental que Carlos Flores identifica con ciertos planteamientos de las Exposiciones Universales de la época, dando origen a un tejido salpicado de axialismo, simetrías, valoración perspectiva... (Resulta significativo observar que López Otero obtuvo, en 1912, una medalla de Oro en la Exposición Nacional de Arquitectura, con un proyecto de Exposición Universal).

Por otro, los mismos edificios resultan mucho más turbios de lectura de lo que se ha dicho hasta ahora. Si, alejándose del Deco, el Hospital Clínico transcribe una visión mucho más inmediatamente funcional (quizás como fruto directo de las anteriores colaboraciones, en torno al mismo tema, de su autor con José Manuel Aizpurúa) y si la espléndida central térmica de Sánchez Arcas y López Otero apenas denota rasgos contaminados por el mismo Deco, el hecho no puede extenderse al resto de los edificios, casi todos ellos fruto de un obscuro compromiso en la valoración de modernidad con valencias sensiblemente diversas, parcialmente interpretables desde esa, enésima, consideración sucesiva monumental-Deco-expresionista, etc.

Se ha dicho que Agustín Aguirre mantenía contactos con la vertiente secesionista, pero igualmente espeso se revela el ademán de Miguel de los Santos o el de Pascual Bravo. (Agustín Aguirre había colaborado en 1920 con otro importante arquitecto, José Aspiroz, en el conocido monumento a Elcano, en clave parcialmente secesionista. Pascual Bravo, discípulo de Palacios, incluso a nivel de oportunidad cronológica, ilustraría el acuerdo Secesión-Deco. Fue él, precisamente, como ya se ha indicado, el autor del pabellón español en la Exposición parisina del 25. Obsérvese, por ejemplo, la hermosa escalera del edificio de la Escuela de Arquitectura). La Ciudad Universitaria madrileña a nivel planimétrico, espacial, constructivo incluso, revela ese mismo carácter de compromiso, tan habilidoso como incierto, que caracteriza la creación de esa época.

Dos notas complementarias: la dificultad que casi todos sus responsables encontraron para desplegar, en otros proyectos, el mismo nivel aquí manifestado y, por último, la superior calidad que representan los trazados de anteguerra en relación con las aportaciones posteriores. Sin extraordinarios vértices líricos individuales, el conjunto podría, ciertamente, instalarse dentro de una muy digna valoración media del panorama contemporáneo, si no de la aventura racionalista, como equivocadamente ha pretendido leerse, como fin de recorrido de una aventura urbana jalonada, en el otro extremo de un mismo camino madrileño, por el alborotador Palacio de Comunicaciones.

El impulso generado inicialmente por Ventura Rodríguez y Villanueva en la Ciudad Ilustrada del Paseo del Prado, y continuada por Antonio Palacios y Teodoro Anasagasti en su prédica secesionista, recorre, lentamente, deformándose, alterando su rostro, el largo sendero de Alcalá, Gran Vía, para desembocar exhausto, despojado, esterilizado, en las congeladas, oblicuas, imágenes del esquema universitario conformado por su último portavoz, Modesto López Otero, en otra enésima, hibernada, visión de una constelación, de alguna forma autónoma en relación con la ciudad, testimonio, quizás, del choque frontal del

panorama con la evocación de la lejana Civitas Dei escurialense. Una Civitas Dei en clave Deco, valga la paradoja.

De alguna forma, también tendríamos aquí otra Ciudad Ideal Ilustrada, prácticamente a ciento cincuenta años vista de la inicial, la Carolina y, también en este caso, a favor del establecimiento de un coloquio discontinuo, distorsionado, con el panorama naturalista en el que toma asiento. (No faltan, como es lógico, las críticas de detalle. García Mercadal, por ejemplo, suele referirse con cierta acritud a la desaparición de los jardines y arbolado de la Moncloa que estas obras hubieron, fatalmente, de generar. Para Mercadal, estos jardines debieron conservarse para constituir el campus de la organización. Conviene recordar que Mercadal no intervino en esta obra, lo que quizás dé pie a algunas de sus críticas).

Algunas observaciones concretas, ya enunciadas anteriormente, sobre su director y máximo responsable: Modesto López Otero, fallecido en 1962, podía ser catalogado, incluso por encima de la consideración secesionista, como un gran ecléctico, otra suerte de versión provincial, reducida, doméstica, del primer Otto Wagner. (De una u otra manera, vemos cómo la resonancia de Otto Wagner sobrevuela la trayectoria de muchos de los más significativos arquitectos de la época, Palacios, Zuazo, López Otero...) Interesa reseñar cómo obtiene su cátedra con el proyecto de Casa de España en Tánger, su utilización del neomudéjar en la casa retiro de Chamartín, los expedientes clasizantes del Hotel Nacional o el turbio lenguaje de la Unión y el Fénix. (Sobre el carácter verdaderamente frenético de su propia actividad profesional, convendría destacar su propia frase centrada en no haber podido conocer directamente Italia hasta el momento de su jubilación. Lo que, en verdad, resulta sorprendente dentro de la constante vocación viajera de esta generación que detecta Carlos Flores). Su propio análisis de la Ciudad Universitaria se encontraba teñido de constantes compromisos estilísticos, instancias bien diversas conviviendo en equilibrio inestable.

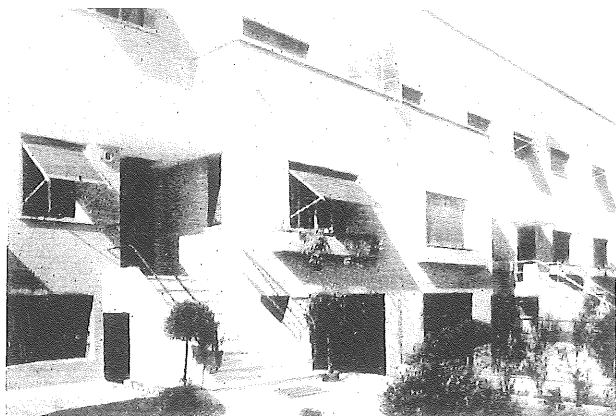
El hecho se revela, diáfano, en la misma exposición de principios de la memoria del proyecto, donde, tras analizar las viejas facultades como reutilización de antiguos conventos y edificios análogos, producto de la desamortización de Mendizábal, y examinar los diversos tipos de organismos universitarios en Inglaterra, Francia, Alemania y Estados Unidos, parece inclinarse por una suerte de fusión entre aquello que se consideraba como mejor y más idóneo de todas ellas, dentro de un marco panorámico definido, explícitamente, como Universidad-Jardín.

Los colaboradores más aparentemente secesionistas fueron, como queda señalado, Agustín Aguirre y Pascual Bravo, discípulo directo de Antonio Palacios. Ya veremos cómo, tras la guerra, Modesto López Otero continuó al frente de esta gran obra, rematándola con el frío y correcto expediente clasicista del Arco Triunfal que jalona su entrada.

Como más arriba hemos indicado, en un tono evidentemente menor, a Modesto López Otero le podían convenir algunas de las referencias correspondientes al más aplomado Otto Wagner, como creador que, con instinto académico, intentaría reconducir todas las experiencias, más o menos innovadoras, hacia el alvéolo clásico. (También resulta bastante significativo que pudiera

conservar un puesto de arquitecto director de las obras de la Ciudad Universitaria a través de tres regímenes sucesivos, ciertamente tan diversos).

Desde otro punto de vista, su larga permanencia en puestos y situaciones de responsabilidad y participación le aseguran también esa rara característica de figura puente para las sucesivas generaciones jóvenes que, de alguna manera, han contribuido a vertebrar el inquieto panorama de la Escuela madrileña. (Mercadal también encarna esa caracterización pero, por lo menos en sus momentos mejores, desde otro punto de vista).



• El Viso, Madrid. Rafael Bergamín

LOS NUEVOS BARRIOS RESIDENCIALES Y EL METROPOLITANO

Al margen de los capítulos ya señalados, las incidencias urbanísticas del Madrid republicano parecen centrarse en la ampliación de los barrios de Cuatro Caminos y Tetuán, los nuevos asentamientos obreros de Peñagrande, el caótico entretejido originado en la zona sur de la ciudad y la creación de colonias residenciales ajardinadas para la burguesía intelectual, Albéniz, Prosperidad, la Cruz del Rayo, Prensa y, especialmente, los barrios de El Viso y el Parque Residencia de Bergamín y Luis Blanco Soler (Luis Felipe Vivanco colaboró también en la zona del Viso), de alguna manera y, aunque también relativamente distanciados de la perspectiva Deco, donde igualmente sería posible la lectura de episodios sumamente ambiguos, tanto a nivel de planeamiento como en el concreto dato lingüístico, oscilante entre la rememoración reticente y simultánea del existenz-minimum y el bow-window, el "moderno ma non troppo" a que tan acostumbrados estamos en el Madrid de la época.

En relación a estos últimos, evidentemente notables dentro del marco madrileño, creemos que, pese a toda la literatura panegírica de estos años, su importancia difícilmente trasciende el plano local, aquejado como éste, de todas las curiosas afectaciones del mercado al que, finalmente, acabaron destinados con un éxito evidentemente notable. (Desde algunas plataformas críticas se ha aludido a la posible evocación que supone la articulación del Viso, a lo largo del eje constituido por la calle de Serrano, como otra enésima derivación de las ideas de la Ciudad Lineal).

Esta interpretación, correcta quizás a nivel de trazado, podría también hacer relación a la ciudad feliz decimonónica, a Fernández de los Ríos, al utopismo, ciudad-jardín, idealismo urbano en clave contemporánea... etc. De hecho y sin

hacer relación, por innecesario, al distanciamiento (o ausencia, si se quiere) de los backgrounds ideológicos de Soria y del Tomorrow de Ebenezer Howard, el carácter, escalarmente tan limitado, de estas hermosas experiencias las sitúa, a nuestro entender, en un terreno esencialmente diverso.

Por otro lado, el distanciamiento en relación con un cierto sentido ornamental que supone el Barrio del Viso, su relativa aquiescencia externa al lacónico impulso prefigurado en alguna vertiente internacional de la época, su rudimentaria imagen racionalista, etc. nos llevará de la mano a la consideración de una de las figuras claves en la definición de la vanguardia europea en España: Fernando García Mercadal.

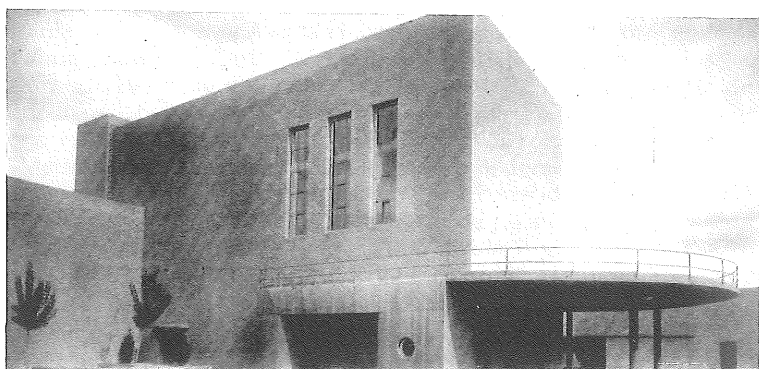
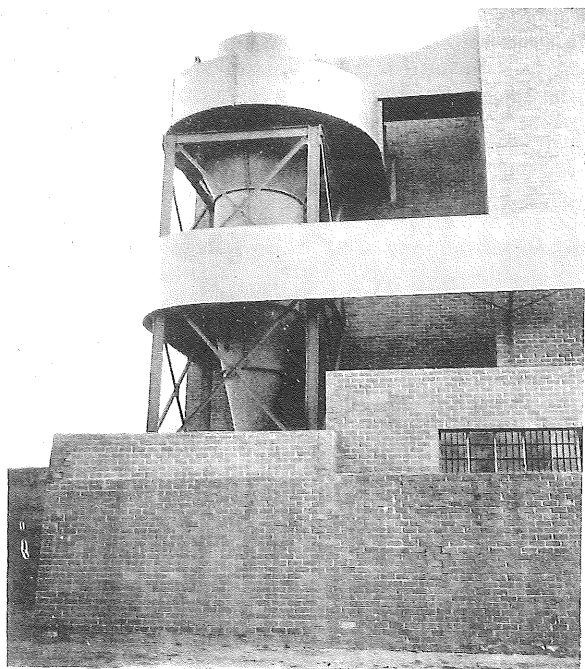
Antes de pasar al estudio de ese capítulo, y dentro de un plano de realidades, la mención obligada del ferrocarril Metropolitano como elemento generador de nuevas barriadas periféricas y del automático descenso del precio del terreno en el centro de la ciudad. (Puede también señalarse que las líneas de tranvías adquieren su máxima extensión en 1934, con 208 kms. extendidas en 43 líneas).

El Metropolitano fue proyectado, hacia 1914, por los ingenieros Otamendi, González Echarte y Mendoza. La primera línea, en dirección N - S, Sol - Cuatro Caminos, se inauguró en 1919, ampliándose, en 1929, hasta Tetuán y siendo completada, 30 años después, hasta un recorrido de 27 kilómetros. Los aspectos arquitectónicos de esta obra se encomiendan a Joaquín Otamendi y Antonio Palacios que, de esta manera, como ya vimos, establece otra enésima relación con la tan mencionada figura de Otto Wagner. Los Otamendi (dos de ellos eran arquitectos, los otros dos ingenieros) actuaron en la posguerra en los más dudosos episodios del Edificio España, Torre de Madrid, Lope de Vega, Hotel Emperador, etc. (Otto Wagner aparece y reaparece constantemente en estas lecturas, en Palacios sobre todo, pero también en Zuazo y en Modesto López Otero).

Antes de la contienda, la Urbanizadora Metropolitana crearía dentro de ese mencionado impulso generador de nuevas barriadas un importante conjunto, la Colonia Jardín, denomina "Metropolitana", carente, quizás, considerada en su conjunto, de la importancia lingüística de las colonias de Bergamín y Blanco Soler.

Resulta curioso comprobar la elevada valoración que el protagonista del siguiente apartado, García Mercadal, otorga a la gestión de los hermanos Otamendi. Desde su punto de vista, la gran expansión de Madrid durante el período se debe a la iniciativa privada, de la que cita dos nombres, el de Arturo Soria, en cuanto precursor, y el de los Otamendi, como responsables del metro, la Metropolitana, la Avenida de Reina Victoria, donde cabría destacar los edificios correspondientes a la numeración 2 y 4, conocidos bajo el expresivo nombre de Titanics, debidos a la colaboración de Julián Otamendi con un juvenil Casto Fernández Shaw. Este último había ingresado en la Compañía Urbanizadora Madrileña inmediatamente después de su graduación profesional y fue allí donde tomará contacto con el ingeniero Carlos Mendoza, con el que, a su vez, colaboraría en los Saltos del Carpio, Jandula, etc. haciendo entrecuchar febrilmente el dato técnico con un oscuro coacervo de memorias heterogéneas, bóvedas "de sabor sasánida", ménsulas en forma "de testa de elefante", etc. en una típica, característica síntesis, interpretativamente algo disparata-

da, de los ademanes Deco. Pero el repertorio de impulsos de Don Casto, pese a su obscuridad conceptual, era más amplio, como sabemos. Fernández Shaw intenta soluciones muy extrañas, intentando hacer convivir ese ademán Deco, monumentalista, con las evocaciones teñidas de un cierto futurismo utópico. Así nos encontramos con sus propuestas de Ciudad Acorazada, las helicoides del Faro de Colón e incluso con su tardía e interesante propuesta de Palacio de Exposiciones y Congresos, casi como un módulo lunar. Don Casto es un de los temperamentos más extraños de esa oleada.



• Central Térmica, Madrid. Manuel Sánchez Arcas



• Manuel Sánchez Arcas

ALGUNAS CONSIDERACIONES POSTERIORES

MTM.- *¿Coincide en general este esquema con el de Flores?*

JDF.- En muchas cosas. La "estrella viajera" de los arquitectos, algunas "figuras-puente", etc. También existen divergencias. La más importante, lo que es más habitual en estos esquemas es la elusión del tema Deco. Lo extraño de algunas de estas obras (la Central térmica de la Ciudad Universitaria, de Sánchez Arcas, el Clínico, del mismo arquitecto muy influido por el eco de José Manuel Aizpurúa, o la casa de Almagro de Luis Gutiérrez Soto) es precisamente que se alejan de esa contaminación. En ese sentido es significativo lo que señala Flores, curiosamente, del abandono "como representativas de un virtuosismo decorativo, en extremo peligroso - postreros detalles del caducado Modernismo - las últimas obras de Hoffmann y la escuela de Viena," etc. Ahí estaba precisamente el Deco. Un terreno en el que de alguna forma - la piscina La Isla de Gutiérrez Soto del 31 - muchos se movían como pez en el agua. Eso mismo les ocurre a Ispízuza y a Manuel Galíndez. Piensa en el edificio del Banco de Vizcaya de este último en la calle de Alcalá

MTM.- *Tu idea sobre el Deco es muy amplia.*

JDF.- Lo es. Comprende desde "la supresión total de las reminiscencias históricas" hasta su misma integración. Desde esa piscina La Isla hasta el Palacio de la Música de Zuazo. El racionalismo puro era otra cosa, labor encomendada a los catalanes Sert y Torres Clavé por ejemplo y José Manuel Aizpurúa. En las páginas 170 y 171 de la obra de Flores, aparecen contrapuestas dos páginas de decoración interior, una de José Luis Sert y otra Deco, que aparece tachada con una línea diagonal, como les gustaba a ellos. Con el paso del tiempo, como

ocurrió con la casa de Lezama Leguizamón de Smith, esta tachadura aparece muy datada.

MTM.- *Resulta importante la componente viajera que destaca Carlos Flores.*

JDF.- Fundamental. Alejándose de la contemplación de los esplendores de nuestro Siglo de oro, etc. Aunque tengo la impresión de que algunos de los anteriores, Smith, con Inglaterra, o Rucabado con Viena, habían viajado algo. En el libro se habla mucho de los viajes a Estados Unidos, Alemania, París, etc, de Luis Lacasa y Miguel Sánchez Arcas... Zuazo lo había hecho anteriormente y no digamos Mercadal. Lo extraño, casi cómico, es que Don Modesto López Otero no conociera Roma hasta su jubilación. Muguruza también había viajado, al parecer por Estados Unidos, creo que intervino en algo relacionado con la industria del cine...

MTM.- *Pese a todos los compromisos del Deco, es de suponer que se plantearía la polémica.*

JDF.- Evidentemente. La revista A.C. del GATEPAC cita unas palabras muy expresivas del arquitecto Javier de Luque en relación con la Ciudad Universitaria: "No se puede estar conforme con la arquitectura de los principales edificios de la urbe universitaria; hacen gala de rigidez, de frialdad y de extranjerismo incompatibles con el sentir de nuestra raza y de nuestra masa estudiantil que lleva y conserva en el alma vibraciones reñidas con esta falta de espiritualidad en sus aficiones, gustos contrarios a estas rigideces y, en sus andanzas, chispazos de gracejo, sal y pimienta de nuestra imperecedera estirpe. No debiera olvidar esa junta constructora que somos todavía románticos, felizmente románticos."

MTM.- *Parece un texto de principios de siglo.*

JDF.- Sí. Como de Lámpez o similar. Por otro lado, tanta sal, pimienta y estirpe, nos recuerda, por desgracia, cosas mucho más cercanas. Hace todavía muy poco tiempo, ese párrafo podía haber aparecido por aquí en los periódicos.

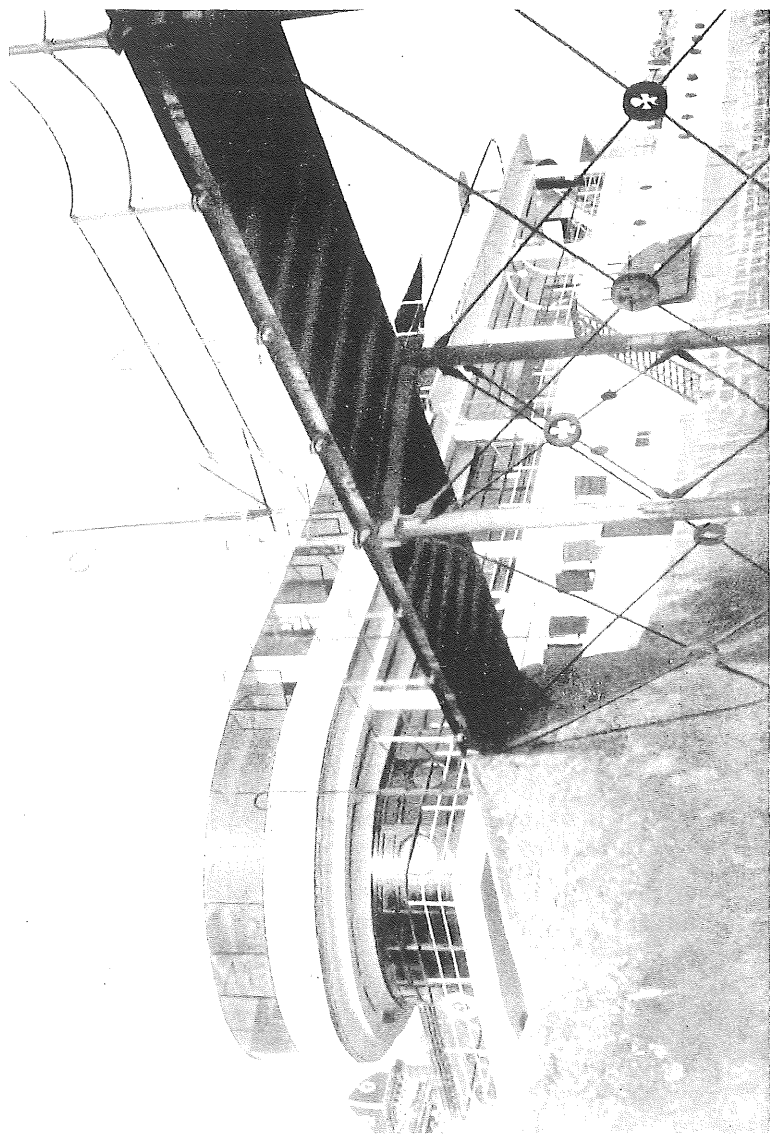
MTM.- *¿Cuál fue la figura más importante de esa generación?*

JDF.- Hubo unas cuantas. Sánchez Arcas, por ejemplo. Desde el Norte, Manuel Galíndez y Pedro Ispízuza hicieron cosas espléndidas. Ispízuza, a veces, se desmelenaba, como cuando colocó un tigre o un león encima de un edificio. El Viso, con todas su afonías, es de bastante interés local. Y está la figura de Luis Gutiérrez Soto, realmente incombustible. En una conversación que mantuve con él, hablándole con mucho elogio del Bar Chicote, montó en cólera. Lo interpretó como una ofensa. Lo malo de Don Luis, un espléndido arquitecto, es que carecía de una base cultural y autocrítica que le permitiera conocerse a sí mismo adecuadamente. En ese sentido era un arquitecto muy extraño, que dio de sí mucho menos de lo que debiera. Y eso que dio mucho y en muy diversas épocas. Pero no podía salir de sí mismo. Parecía que actuaba como sin reflexio-

nar. Tuvimos una serie de conversaciones que iban a publicarse íntegramente, pero, al final, sin encomendarse a Dios ni al diablo, cambió todo el final, con trozos de su discurso de acceso a la Academia, un poco en la línea de Javier de Luque. Miguel Fisac achacaba esos arrebatos a la frivolidad, pero yo pienso de otra manera. Don Luis Gutiérrez Soto, que tenía condiciones para haber sido una especie de segundo Zuazo, carecía de la ecuanimidad del bilbaíno. Y tampoco era un hombre de cultura, en el sentido que hablaba Mendini. Quedaba muy trabado por sus propias inconsecuencias. (Aunque fue de los pocos, antes te lo dije, en reconocer la importancia de la Exposición del 25). Y, sin embargo, era un gran arquitecto. Encarna muy cumplidamente el canto de cisne de la generación Deco.

MTM.- *Por estos años comienzan a convocarse los Premios Nacionales de Arquitectura.*

JDF.- Así es. Uno de los primeros lo ganó Mariano Garrigues, otra figura de importancia silenciada. Sin embargo, viéndolos en su conjunto, no parecen demasiado ejemplares. Restan algunos testimonios del GATEPAC y, especialmente, algunas propuestas de José Manuel Aizpurúa (que no obtuvo nunca el premio), también elogiado por Gutiérrez Soto. Curiosamente apenas concursaron los catalanes. No resulta, realmente, demasiado ejemplar ese rimero de proyectos a caballo entre el racionalismo y el Deco. Hay algo melancólico en la forma en que se clausura ese período. Y vuelvo a pensar en Terragni. El Terragni que no tuvimos.



• Club Náutico de San Sebastián. José Manuel Aizpurúa y Joaquín Labayen

• • • TERCERA PARTE: EL PROBLEMA INTERPRETATIVO DE FERNANDO GARCÍA MERCADAL

LA FIGURA DE FERNANDO GARCÍA MERCADAL

MTM.- *Ahora llegamos a García Mercadal, frecuentemente entendido como adelantado del racionalismo ortodoxo.*

JDF.- Eso es lo que se dice. Sin embargo...

MTM.- *¿No lo ves así?.*

JDF.- El caso de Mercadal es muy difícil. En el intento de esclarecer estos episodios, resulta muy arduo abrirse paso entre la maraña de contradicciones y secretos, que de todo hay, que configuran este período. Lo sencillo es decir que con Zuazo y los hombres del 25 y posteriores se renueva la arquitectura española. Pero resulta algo más complicado entender cómo se produjo ese fenómeno. Uno de los casos más intrincados es la comprensión del verdadero papel de Fernando García Mercadal.

MTM.- *¿No es un caso equiparable al de Zuazo en un temperamento más joven?.*

JDF.- No lo creo. Zuazo era un arquitecto mucho más fuerte que Mercadal. Lo que sí tenían en común, algo más oscuro en el caso de Mercadal, es la componente ecléctica.

MTM.- *Tú le conociste personalmente.*

JDF.- Sí. Y desde hace muchísimos años. Creo que le vi por primera vez en 1952. Era un hombre pequeñito, con mucha energía. La conservó hasta el final de su vida. Cuando le vi por primera vez, con una bata blanca, en una de las sedes del Instituto Nacional de Previsión, decía que las pruebas de ingreso podían limitarse a proporcionar a los alumnos una hoja en blanco con una línea recta dibujada y que señalaran en cinco segundos el punto medio. Lógicamente, me dejó boquiabierto.

MTM.- *Alguna vez te has referido a su tenacidad.*

JDF.- No sé bien en donde. Popularmente, se dice que los aragoneses se distinguen por ella. No sé si eso será cierto, pero Mercadal era de una terquedad verdaderamente increíble. Lo que me proporcionó algunos disgustos.

MTM.- *¿En que sentido?*

JDF.- He experimentado mucha simpatía por Don Fernando y, en un par de ocasiones, he escrito, con mucha amplitud, sobre él. Ocurre que mi visión no coincidía con la suya y montaba en cólera, me escribía cartas vagamente insultantes. Con motivo del fascículo de Nueva Forma, me regaló unos libros y algún dibujo. Cuando apareció la revista me pidió que se los devolviera. Y así lo hice. Unos años después volvió a llamarme para que escribiera la presentación de su exposición en el MEAC. Hacia el final de su vida le volví a ver alguna vez, en unas comidas que organizaba Carlos de Miguel. No parecía acordarse de nada. Quizás fuera así.

MTM.- *¿Qué opinó del catálogo de la exposición?*

JDF.- Por lo menos no me dijo nada. Ni para bien ni para mal. Estaba ya bastante mayor.

MTM.- *¿Por qué dices que es un hombre interpretativamente complicado?*

JDF.- Se mezclaban demasiadas cosas. Sus estudios sobre la casa mediterránea y todo lo demás eran exactamente eso, estudios sobre la casa mediterránea, algo alejados de un verdadero sentir racionalista. El famoso Rincón de Goya tiene valor especialmente por el vuelco que dió al programa. Pero la resolución espacial, contra lo que pensaban sus contemporáneos, era menos radical de lo que parece. Sigo pensando en Terragni. O lo que tú señalas de 1929, con la Villa Saboya. Luego el episodio oscuro de su Premio Nacional con el Museo de Arte Moderno. De hecho se trata de dos proyectos distintos, bien diferenciados, con el segundo desbordado de referencias, referencias clásicas. Como estas cosas no se dicen, el estudioso se queda vagamente perplejo al ver ilustraciones mezcladas de ambas propuestas. Es nobilísima su actuación como fundador del GATEPAC, digan lo que digan, pero resulta muy extraña su forma de distanciarse de él, a partir de 1932, con su plaza de arquitecto de Parques y

Jardines. Por muchos homenajes a Tessenow que planteara, sus soluciones eran bastante afónicas. Como lo es su libro sobre Parques y Jardines. Si no hubiera sido por José Luis Sert (y en esto tienen razón los catalanes), el GATEPAC se hubiera ido al garete mucho antes de lo que se fue. Y su actuación después de la guerra no se corresponde con aquellos momentos aurales. Oriol Bohigas, que no le tenía mucha simpatía, hablaba siempre de los "monstruos del INP proyectados por Mercadal". De hecho, su período de vigencia fue muy corto.

MTM.- *Lo cierto es que conoció directamente a muchos de los grandes del Movimiento Moderno.*

JDF.- Así es. Los invitó a España, dieron conferencias, etc. Pero cuando se hablaba con él, las referencias eran de otro orden. No hablaba de Terragni sino de Angelini, mencionaba a los expresionistas como Poelzig, urbanistas como Jansen y Otto Bunz... Y así todo. De nuevo nos encontramos con un creador con una imagen descentrada de sí mismo y de lo que estaba ocurriendo en el mundo. Por otro lado, quizás constituya un testimonio insuperable de la crisis de la conciencia racionalista, verdaderamente bastante anterior al estallido de la Guerra Civil española.

MTM.- *En el fondo, quizás no fuera un gran arquitecto.*

JDF.- Ese es el problema. Y con una capacidad de introspección más bien difícil. Era eminentemente un hombre de acción.

MTM.- *Quizás cabría aquí alguna referencia a la Gran Depresión y lo demás.*

JDF.- Evidentemente. Ese es un dato que falta en los análisis de Oriol Bohigas sobre el clima de "pre-república" y lo demás. Hay que leer, por ejemplo, obras tan distintas como la biografía de Jackson Pollock, los estudios sobre Noguchi o el autorretrato de Elia Kazan, tan diversos entre sí, para entender el clima en que se movían estos hombres. O, en otra clave, ¿por qué los grandes artistas americanos resuenan a la versión que los muralistas mejicanos dan al llamado Realismo Socialista? ¿se puede entender el Deco como la respuesta burguesa a los Realismos más o menos socialistas y fascistas? Mercadal estaba sumido en ese mar de perplejidades. Y terminó, tras unos detalles verdaderamente tan gloriosos como breves, por naufragar.

MTM.- *Ahí parece que le falló la tenacidad aragonesa de la que hablabas.*

JDF.- Pues sí. O nunca estuvo seriamente comprometido con ella. Fue, sin duda, el primero en el tiempo, digan lo que digan, pero se cansó pronto. A casi todos les ocurrió lo mismo. Al principio, las propuestas del GATEPAC aparecían sin firmas, simplemente rotuladas como GATEPAC, como un logro cooperativo. Pero también eso duró muy poco.

MTM.- *Verdaderamente, el panorama es más intrincado de lo que parece. Quizás convendría recordar, de nuevo, y por ejemplo, los últimos textos que escribiste sobre él.*

JDF.- Por lo menos, algunos fragmentos desordenados. Dada la índole del texto, hablo allí con bastante más suavidad de como lo hago ahora. Pero todo tiene sentido. Veámoslo:

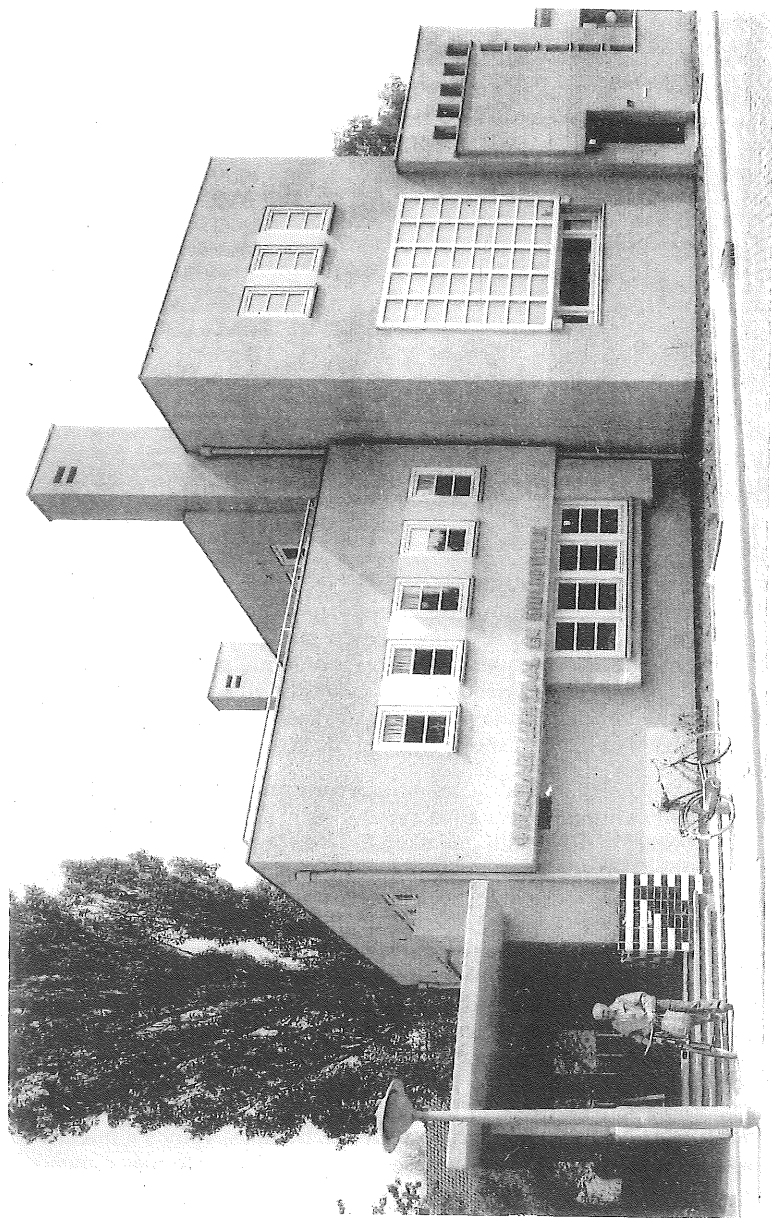


• Fernando García Mercadal

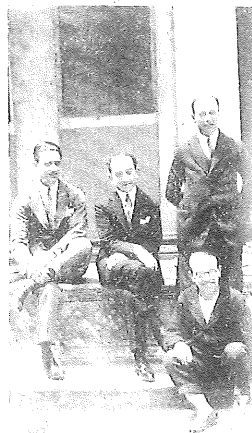
EL RECORRIDO BIOGRÁFICO

En primer lugar, la biografía. Hacia 1971, escribí la que creo fue la primera reseña, vagamente totalizadora, de la trayectoria de Fernando García Mercadal. Releo ahora aquellas fatigadas líneas y me parecen, en parte, en esta época de rápido consumo de enfoques e imágenes, bastante plausibles por lo menos en lo que respecta a su recorrido cronológico. Por ello, me he decidido a revisar un tanto aquel inicial dibujo para intentar plasmar lo que constituyó la vertiginosa cabalgata de ese extraño aventurero de la arquitectura.

La verdad es que, personalmente, no soy muy amigo de los recorridos biográficos. El que lo afronte en este caso, reiterando el ademán de hace unos años, tiene su explicación. Decía allí que el análisis de la trayectoria de aquellas personas o grupos promocionales más significativos en el desarrollo de la tradición moderna, no está necesariamente vinculado con el desarrollo de las incidencias de su aventura personal. En muchos arquitectos - algo parecido podría decirse en relación con los protagonistas de cualquier otro campo de la creación - el desarrollo de su indagación experimental es prácticamente independiente - o indiferente - del acontecer individual en su vida particular. El despliegue de la trayectoria personal a lo largo de su vida queda articulado así en dos niveles, frecuentemente muy desconectados. Este, creemos, no es el caso de Fernando García Mercadal, en donde la lectura biográfica transcribe, de una forma prácticamente literal, los avatares e inflexiones de su investigación. Por ello, y de una forma que no es muy frecuente en mis trabajos, vamos a intentar exponer el sentido de su aportación, adecuándonos a un contexto más o menos biográfico.



• Biblioteca en el Betondorp, Amsterdam. Dick Greiner



• Adolfo Blanco, Víctor Eusa y Fernando García Mercadal en la Academia de Roma

ORIGEN Y PARTIDA

El 5 de abril de 1896 nace Fernando García Mercadal en la ciudad de Zaragoza. En esta misma villa cursaría tanto sus estudios de Bachillerato, dentro del colegio de los Hermanos Maristas, como los correspondientes al ingreso en Arquitectura, en la Facultad de Ciencias. Más tarde, ya dentro de la Escuela de Madrid, su trayectoria como estudiante resultará bastante destacada. Sabemos que el propio Teodoro Anasagasti, en su célebre Informe sobre la Enseñanza de la época, ya incluía testimonialmente trabajos del joven Mercadal. El Anasagasti "vienés" parecía detectar el talento del futuro arquitecto, vinculado al Espacio de Viena. En 1920, penúltimo año de sus estudios, comenzó a trabajar en el estudio de Ignacio Aldama. Un año antes había elaborado, con cierto éxito, su propia primera propuesta de concurso - en colaboración con Lacasa, Arnal y Fernández de la Torre - para el Monumento a Elcano. Finalmente, se gradúa en 1931 con el número uno de su promoción para continuar trabajando en el estudio de Aldama. En 1922, participaría en los concursos para los Casinos Militares de Segovia y Toledo. En 1923, concurre al Premio de Roma, convocado ese año en torno al tema, muy de la época, de un templo monumental consagrado a San Isidro Labrador, localizado en la madrileña pradera y que sería hipotéticamente costeado por todos los agricultores españoles. De nuevo le sorprende el triunfo y, abandonando el estudio de Aldama, durante cuatro años - las bases especificaban, entre otras cosas, dieciocho meses de obligada estancia en Italia -, Mercadal caminaría atentamente, con su aspecto de hombre serio, preocupado, por los variados caminos de Europa.

Realmente, como ya hemos apuntado, desde los lejanos casos de Juan de Villanueva y Silvestre Pérez, no sería fácil encontrar una situación de pensionado en la Academia de Roma cuya trascendencia fuera a resultar tan importante para la cultura arquitectónica española.

Refirámonos ahora, rápidamente, a alguna de las diversas situaciones surgidas a lo largo de este neurálgico período. En principio, cabría un intento de clasificación de su trabajo en cuatro o cinco categorías fundamentales que intentaremos agrupar cronológicamente.

1. La inicial labor restauratoria e historicista, entendida como corolario de su obligada formación académica, v.g. Casa del Fauno, en Pompeya; los estudios sobre la "Arquitectura menor romana"; incluso, algún posterior proyecto de concurso elaborado en Alemania, como la ya mencionada propuesta de la "Plaza Española", una suerte de prolegómeno en la actitud que determinará su posterior gestión municipal en el Ayuntamiento de Madrid. (Nos precisa: "Donde ingreso en virtud de un Concurso", lo que él siempre deseó, "Jefe del Servicio de Parques y Jardines, para lo cual publicó un libro, con ese título, encomendándose los Jardines del Palacio Real, de Sabatini".)

Y, de hecho, la crisis, una cierta crisis, queda planteada desde los primeros pasos de su andadura europea. Todo en Mercadal asume una dimensión crítica y compleja.

Por un lado, la inicial asociación académica-monumentalista-secesionista suscitada por el arquitecto Angelini. Por otro, la afirmación de la erudición restauratoria de esa Casa del Fauno, continuando los pasos de los pensionados de Roma de la época. Y, en tercer lugar, poco a poco, la manera en que esta peculiar vocación queda inmersa dentro de una aureola más generalizada, el examen de la "Arquitectura menor de Roma", testimoniada en multitud de apuntes y dibujos, surgidos de sus estancias en Capri, Taormina. Esta última ambientación no coincide, exactamente, con las dos primeras y vendrá a ser, en último extremo, lo que posibilitaría su ulterior segmento racionalista. Como si el traspaso de la lengua culta hacia la dialectal fuera el que facilitara, de alguna manera, una cierta disolución del esquema académico. El proceso de descodificación constituye una de las angulaciones interpretativas más difíciles de ver en la poética de Mercadal. Y pienso que, desde un punto de vista personal, el más difícil de resolver, más a trasmano de su propio temperamento.

2. Y es precisamente en 1924, un año después de su llegada a la Academia de Roma, cuando esta constelación "popular-mediterránea" sufre el choque frontal con el examen, en la misma Viena, de la obra de Adolf Loos. Adolf Loos está en el vértice de muchas cosas iniciales. El "Espacio de Viena", el vacío europeo estalla en el rostro de Mercadal y el resultado no se hace esperar. Elabora una serie de propuestas surgidas al calor de la consideración bifocal entre la mediterraneidad y el lírico ascetismo del maestro austriaco, que vendrán a ser, como hemos destacado, las primeras manifestaciones arquitectónicas surgidas en España con una decidida coherencia con el panorama europeo en clave proto-racionalista. En otro lugar reseñamos una particular versión de la lectura que Gregotti podía dar a esta situación. (Nos dice "que pretendió trabajar con José Hoffmann pero que el maestro se excusó con su obligado viaje a París, en donde tenía que preparar el Pabellón de Austria".)

Diríamos que resulta curioso comprobar que la titulación empleada por Mercadal a la hora de su, digamos, encuadre teórico coincide, en cierta forma, con la posteriormente adoptada por Alberto Sartoris, intentando articular la evolución del Movimiento Moderno según tres grupos fundamentales: médite-

rráneo, nórdico y americano. Mercadal plantearía así un puñado de prototipos populares residenciales que, como hemos visto, constituyen la avanzadilla española en la naciente exploración de la nueva lingüística. Algo más débiles resultan las propuestas paralelas de agrupaciones de mayor densidad, donde todavía parecen demasiado evidentes algunos residuos de una poética clasizante (o de la resonancia Deco, *avant la lettre*). El uso de arquerías, de las pérgolas, del tratamiento del soporte, todavía entendido como depuración estilística de la ordenación clásica, etc. confieren a estas obras un extraño, equívoco, sabor como isótopos racionalistas de previas imágenes eclécticas, isótopos concebidos a la manera de ciertas actitudes teóricas que uno tiende a asociar vagamente, como ya aludimos, con las vertientes propuestas en torno a la mediterraneidad novecentista de d'Ors. Insisto en que conviene, en este terreno, recordar la lectura antedicha de Gregotti y, dentro de sus reticencias sobre la inevitable ambientación fascista, algunas de sus enunciaciones resultan reveladoras.

3. Un cambio de tercio en los que Mercadal es un verdadero maestro. En 1925, pasa a Berlín y, como ya sabemos, durante el curso 25-26 en la Escuela Técnica Superior de Charlottenburgo, seguirá simultáneamente el curso de proyectos dirigido por Hans Poelzig y el seminario de Urbanismo de Hermann Jansen, un hecho que ilustra la toma de contacto de Mercadal con la disciplina urbanística y que, por caminos más o menos fortuitos, habría de determinar una extraordinaria trascendencia en el panorama español. Al año siguiente se traslada a París, donde cursará estudios en el Instituto de Urbanismo de la Sorbona, quizás con algo más de interés que el desplegado anteriormente bajo la tutela de Jansen y su auxiliar Otto Bunz (con los personajes de esta época todo tiene que producirse a través de arriesgadas hipótesis. Nueva precisión al aclararnos que cursó "dos semestres en la Sorbonne para marcharse luego a Berlín, donde termina su pensión bajo la tutela de Jansen, Otto Bunz y Poelzig, grandes figuras entonces en cuyas clases fue muy bien recibido, como un colega de Madrid"). En aquellos años surgen los ejemplos de la repetidamente mencionada "Plaza Española" (un trabajo escolar, en su opinión) - una cierta recaída en su invariante historicista - y el proyecto para el Concurso de Bilbao, el 26, en colaboración con Otto Bunz. Resultado de estos cursos sería, el año 30, la edición española de la obra de Bunz, Urbanización y Plan Regional, traducida por Mercadal y Czekelius. Es también digna de señalar la poca resonancia que tendrían en su poética las postulaciones urbanísticas de Le Corbusier o del grupo de la Bauhaus. Mercadal se movería en un plano de sugerencias incomparablemente menos unilateral, "ortodoxo", por así decirlo. Los nombres que maneja constantemente son los de F. Moller, Severre Pederson, Bunz y, especialmente, el tan aludido Hermann Jansen, autor de importantes realizaciones en Hechingen, Nuremberg, Berlín, primer premio en el Concurso de Ankara etc. y como antes veíamos, director del seminario de Urbanismo de Charlottenburgo. En este orden de ideas, Mercadal apenas se refirió en ningún momento a Ernst May, Hilberseimer, la Villa Radieuse o a los variados urbanismos soviéticos. Su "approach" hacia la disciplina urbanística se nos presenta como más cauteloso, realista y, lógicamente, prendido de exigencias de compromiso con la realidad. Desde este punto de vista, sería interesante establecer la comparación entre la actitud mental desprendida de su proyecto de Bilbao o del Plan de Madrid Zuazo-Jansen, en donde su discutida intervención podría resultar realmente decisiva, con la derivada del plan Maciá de Barcelona, elaborado por el grupo Este del GATEPAC en estrecha colaboración con el propio Le Corbusier.

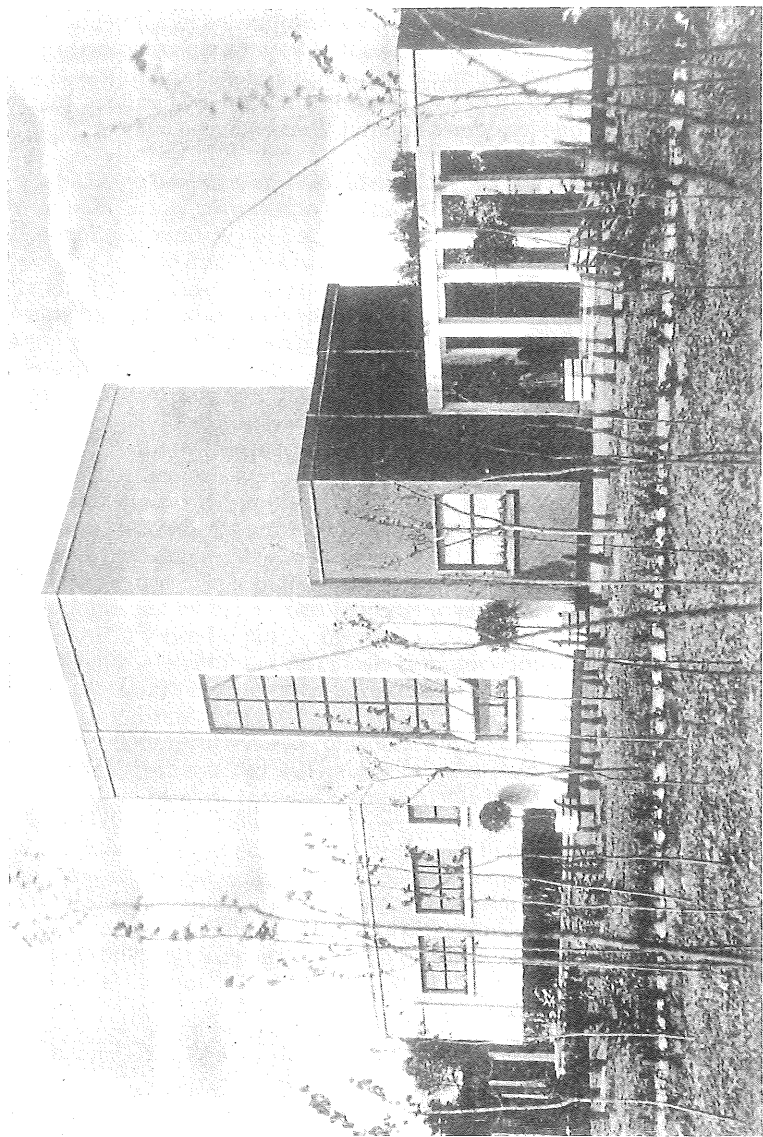
Así vistas las cosas, en cuanto urbanista, se nos aparece como un proyectista diametralmente alejado de la exigencia más o menos utópica prefigurada en la ortodoxia de aquella vanguardia europea. Un típico gambito Deco. (¿Se puede hablar de un urbanismo Deco? Y es sabido que el 25 tiene lugar la Exposición parisina que bautiza el movimiento y le da nombre. Resulta extraño que Mercadal no se refiera casi nunca a ese momento. ¿Por qué?). Hay un desdoblamiento curioso entre las actitudes juveniles del Mercadal arquitecto de edificios, el Mercadal radical-racionalista y el hombre atento a la problemática urbana.

4. Algo después, en 1926, Mercadal continúa asegurando progresivamente su indagación, planteando dos propuestas edilicias teóricamente destinadas al panorama madrileño. La visión mediterránea se ve claramente sustituida por el caudal de imágenes centroeuropeas, directamente emanado de su estancia en el ya célebre curso de proyectos de Charlottenburgo. También resulta realmente extraño el poco énfasis otorgado por la crítica a este par de hermosos proyectos que de nuevo colocan a su autor en primera línea española del pensamiento arquitectónico de la época. El primero de ellos está situado en la manzana limitada por la Plaza del Angel y las calles de Atocha y San Sebastián. El segundo, en la Puerta del Sol, enmarcado por las calles de Carmen, Tetuán y Preciados. Ambos serían edificios "más o menos administrativos y funcionales", destinados a alojar bancos, oficinas, establecimientos comerciales, etc. Su leit-motiv visual giraría, en ambos casos, en torno a la incorporación de anuncios luminosos a lo largo y a lo ancho de los diafragmas de fachada. Es digno de señalar que Mercadal, anticipándose en varios años al parámetro sígnico desplegado en el edificio Capitol, elemento Deco por excelencia, adopte, sin embargo, una vía operativa divergente de la solución intuía por Feduchi y Eced o por el mismo Luis Gutiérrez Soto para idéntica localización. Frente a la voluntad de énfasis comunicacional, imaginativo, expresionista, de estas últimas, Mercadal adoptará la vía contraria, la de una concepción espacial, volumétrica, bastante neutra, prácticamente anónima. Feduchi y Gutiérrez Soto recurren a la confrontación de dos familias de imágenes, la volumétrica-espacial del edificio y la puramente visual de los anuncios. Mercadal, en cambio, manejará simplemente esta última, confrontada a una visión de edificio considerablemente más esquemática, una óptica próxima a la de una hoja de papel en blanco sobre la que habría que dibujar con otras técnicas como si limitara el acento Deco al tejido publicitario adjetivo. (Algo que, hiperbólicamente, podríamos relacionar con algunas cosas del último Nouvel). Igualmente podríamos percibir una difusa aureola de la edilicia americana - con toda su carga, su contaminación ecléctica - frente a la vía expresionista del chaflán del Capitol.

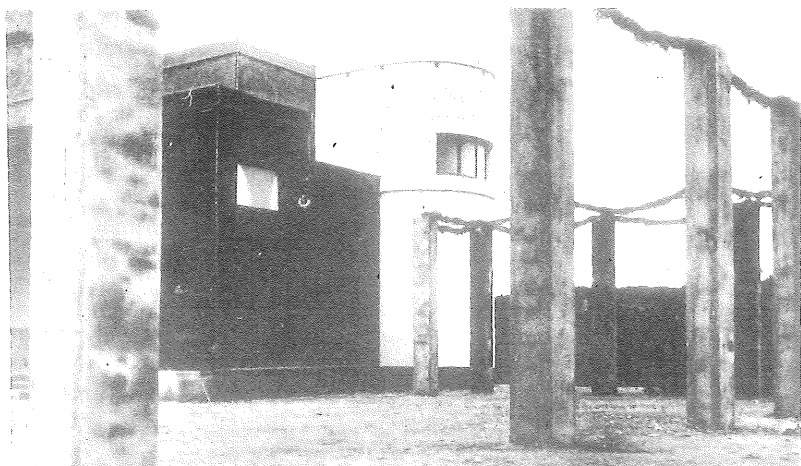
5. A lo largo de este periplo europeo, Mercadal toma contacto personal con las grandes figuras de la época, Le Corbusier, Van Doesburg, Behrens, Breuer, los maestros de las revelaciones, los conspiradores... a los que probablemente observaría pasmado, como lo que se ha definido como el interés precoz del adolescente en presencia de los mayores. Prácticamente, es el arquitecto español más informado de la situación metodológica y poética de la vanguardia europea, el único que personalmente conoce a muchas de sus figuras, el personaje que, en esos momentos, se encuentra más al tanto de un cambio de tercio cultural, el que está "en el secreto". Cuántas cosas sugieren estas consideraciones... Uno se pregunta, realmente, con qué organizaciones toma contacto el

joven, ardiente, Mercadal... Qué fantástica novela podría escribir sobre su vida...

6. Por último, en octubre de 1927, concluido el período de la beca, vuelve a España, decidido a actuar como portavoz local de los movimientos culturales cuyos avatares ha podido examinar desde la plataforma cronológica y geográfica de una oportunidad realmente extraordinaria. Mercadal, tras el viaje iniciático, se ha convertido en una extraña aleación de conspirador y aventurero. Sabe muchas cosas que los demás ignoran. Quizás demasiadas.



• El Rincón de Goya, Zaragoza. Fernando García Mercadal



• El Rincón de Goya

EL RETORNO

Con su vuelta a España, surge en Zaragoza la primera gran oportunidad profesional. Dejemos la palabra a Carlos Flores:

"La primera ocasión no tarda en presentarse, Zaragoza, su ciudad natal, quiere levantar un monumento que recuerde la gloria del pintor de Fuendetodos. Mercadal, que vuelve a la patria chica con la aureola del "Premio Extraordinario" y el prestigio de cuatro años vividos en contacto con lo más representativo de la joven arquitectura europea, recibe el encargo de estudiar dicho proyecto.

La realización, en España, de estos proyectos conmemorativos suele encargarse a un equipo formado por escultor y arquitecto. Este bosqueja un escenario más o menos impresionante en el que tendrán digno acomodo las figuras cinceladas por el escultor. El "monumento a Goya" habría de responder, lógicamente, a ese patrón establecido.

Mercadal se niega a aceptar el encargo en esas condiciones. Exige - si ha de ser él quien deba llevarlo a cabo - una completa libertad de movimientos. El proyecto responderá a lo que él piensa que debe ser un monumento de este tipo. Obtiene, al fin, el pasaporte requerido y surge como consecuencia el monumento que recibirá el nombre de "Rincón de Goya". Es ésta la primera obra de arquitectura realizada en España fiel a los principios cubistas-racionalistas que triunfan en Europa. Su fecha, 1927.

Con esta construcción correcta en su aspecto material y revolucionaria desde el punto de vista conceptual, demuestra Mercadal que cuatro años de estudios en Centroeuropa no han sido vanos y que a la sazón se encuentra dueño de un lenguaje figurativo que le permite excluir cualquier alusión al pasado. Pero con

ser esto importante, lo es más la variación que ha experimentado su manera de pensar la arquitectura, el enfoque de los problemas que con ella se relacionan.

El monumento a Goya que, en principio, debiera haber constituido un pedestal que realzara la figura del pintor custodiada por un grupo representativo de los diversos estamentos del pueblo aragonés, se convierte en un pequeño pabellón abierto a un jardín. En él habrá una biblioteca con libros hablando de Goya - el hombre y el pintor - y un pequeño museo que exhibirá reproducciones de sus obras más importantes. Lo espiritual ha sustituido al formalismo representativo. La sencillez a la retórica. Este monumento, como era posible prever, no gusta en Zaragoza. Hay unanimidad en la repulsa. Los periódicos bromea sobre él. Uno de ellos asegura: "No hay motivos de disgusto, el Monumento es realmente interesante. Ocurre sólo que se halla sin desembalar". Más o menos venía a decir que al talento local convendría aplicarle un severo correctivo destinándole de nuevo a la escuela". (Recuerdo ahora el paralelo - y muy superior - expediente de Leonidow que, ante el Concurso del Faro de Colón - donde Moya y Vaquero obtendrían el tercer premio - opta por instalar una emisora de radio. ¡Qué mejor faro!...) No está muy distante de este gambito la solución de Mercadal para este rincón goyesco. Pero sigamos con Carlos Flores.

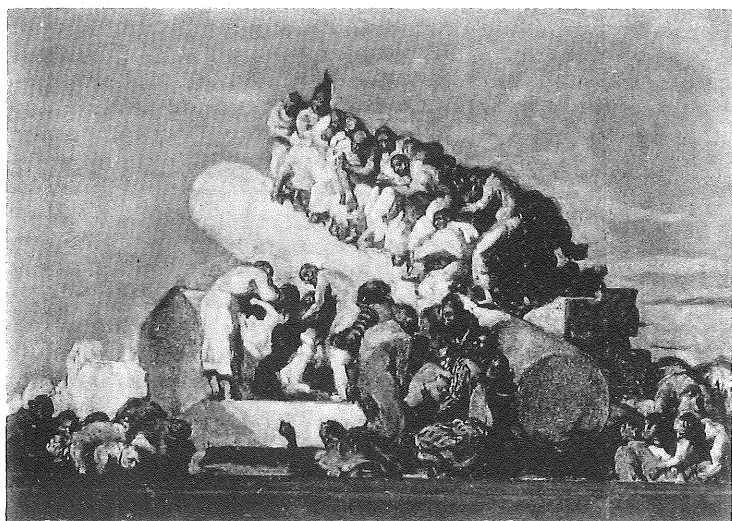
"Como sucede de ordinario, el hombre desconfía de lo que no comprende y fía su defensa en burlarse de aquello que no cabe dentro de su restringido orden interior. El "Rincón de Goya" es la primera y la última obra que Mercadal realizará en su patria chica durante toda su época juvenil". A esta tragicómica situación nos referiremos al citar ampliamente los textos de Juan Pablo Bonta. Es divertida la forma en que reacciona la cultura oficializada, levantando bruscamente la vista, como si Mercadal hubiera dicho una grosería. Mercadal quizás había pensado que su prestigio cosmopolita había perforado la dura coraza del despego académico. Pronto vió que no eran tan sencillas las cosas.

Simultáneamente con ella surgirán otras dos obras que, en su conjunto, componen la trinidad de aportaciones construídas que pueden, de hecho, considerarse como el primer testimonio moderno en España: la casa del Marqués de Villora, de Rafael Bergamín, y la estación de servicio de Alberto Aguilera, de Casto Fernández Shaw, algunos de cuyos expedientes retomará Mercadal para su hermosa estación de autobuses en Burgos (1929), presentada en colaboración con Saturnino Ularqui. Como vemos, nos encontramos con un conjunto de nombres vagamente inmerso en esa aludida, omnipresente, atmósfera "Deco".

Al calor de este gran, inquietante, momento de revelación, surgirá otro testimonio paralelo, su proyecto "Villa Amparo", en donde, con gran coherencia lingüística, Mercadal conseguirá aplicar, a nivel de programa doméstico, muchas de las premisas sintácticas que había formalizado anteriormente en el "Rincón de Goya". Un poco antes, y quizás como resultado de las brillantes analogías navales de Le Corbusier, había planteado lo que también fuera, en España, el inicial testimonio proyectual de la amplia serie de clubs náuticos e instalaciones deportivas-acuáticas que había de constituir uno de los invariantes tipológicos más precisos y definidos de aquellos años (proyecto notable en sí mismo, se resiente, desgraciadamente, ante la obligada comparación con el que quizás sea el testimonio de la época con mayor nivel de transfiguración lírica, el Club Náutico de San Sebastián, obra de José Manuel Aizpurúa, a cuyo lado palidece, de una forma demasiado estridente, el conjunto de investigacio-

nes tipológicamente paralelas - Casa Villaró, de Sixto Illescas; Piscina La Isla, de Luis Gutiérrez Soto, etc. -). En estos momentos, Fernando García Mercadal es, probablemente, la figura más significativa de la joven arquitectura española, una situación importante por constituir quizás el período del definitivo despertar de unas promociones generacionales que habían de escribir, apretadamente, en apenas diez años, uno de los capítulos más interesantes, breves y poéticos de nuestra limitada, local, tradición de vanguardia. Este será el momento de la graduación de Aizpurúa, de José Luis Sert, el de la progresiva ascensión de la generación del 25, para Carlos Flores, la que hemos aquí denominado como "Deco", es decir, la constituida por Gutiérrez Soto, Bergamín, Fernández Shaw, Domínguez, la situación a través de la cual comienzan a filtrarse irregularmente algunos controvertidos aspectos de las connotaciones ideológicas, las exigencias definidas por Kopp como "creación de nuevos marcos de vida", entremezcladas con otras precisiones de muy diverso orden. Quizás algunos le considerarán como lo que, en otras situaciones, se denominaba como "afrancesado", una suerte de abate Marchena ampliamente entendido, dentro de la peculiar situación de nuestra disciplina. Hay un cierto internacionalismo en el Mercadal de la época que induce a una cierta meditación.

Es en ese momento cuando se genera la creación del GATEPAC, la vinculación al CIRPAC, etc. Pero esta situación requiere un tratamiento diferenciado. Dejémoslo para otro lugar.



• Bocetos para el Rockefeller Center, N. Y. José María Sert



• José María Sert

PERPLEJIDAD E INVOLUCION

Dejando para más adelante los problemás del GATEPAC, el hecho es que Mercadal, conspirador, había conseguido estructurar su comando operativo en relación con lo más avanzado de la cultura europea. Alcanzada ya esta última, definitiva e histórica cota personal, emerge el desaliento y su estrella, de acuerdo con los criterios de la modernidad ortodoxa, comienza suavemente a declinar de alguna manera. Como quien no se ha recuperado suficientemente de los excesos de la vigilia precedente. Otros pensarán otras cosas. Podríamos centrar ese momento de inflexión precisamente en torno a las previstas fechas del Congreso del CIRPAC en Moscú.

Durante los años que median entre el "Rincón de Goya" y la reunión preparatoria de Barcelona, su actividad no había cedido un ápice. Los episodios resultan demasiado numerosos para intentar describirlos en detalle. El año 30, publicará sus obras la Casa Popular y la mencionada traducción del Plan Regional de Otto Bunz, obtendrá la medalla de plata en la Exposición Nacional de Horticultura, el 29 se convertirá en activo miembro de la Sociedad Internacional de la Vivienda; promotor, un año después, del célebre Concurso de la Vivienda Mínima; construirá el Instituto de Higiene de Burgos, el Club Alpino Español, la casa del Dr. Horno, un edificio en la calle Zurbano de Madrid; el 31, proyecta con Torroja el edificio Fabra Coats; participa en los Concursos de las Escuelas de Artes y Oficios, edificaciones militares, etc. El aventurero emerge ya poderosamente.

En 1932, al lado de los reseñados acontecimientos sobre el GATEPAC, sobreviene una situación probablemente decisiva en la trayectoria espiritual de nuestro arquitecto, también teñida de esta condición aventurera: Mercadal obtiene por Concurso el puesto de Arquitecto municipal de Madrid, con el cargo

de Arquitecto jefe de la Oficina de Urbanismo y de Parques y Jardines, cargo que ocuparía ininterrumpidamente hasta 1940. Su actividad interna se ve escindida entre el radicalismo teórico de la vanguardia representada en el GATEPAC y las exigencias del compromiso administrativo y, de nuevo, es perceptible en su trayectoria el fenómeno de la contaminación estilística antes aludida que, en esta situación, alcanzaría ya incluso al más experimental de sus niveles. La lectura crítica debe, en cualquier caso, desdoblarse de nuevo.

Desde el punto de vista de su instalación en el GATEPAC, hemos visto cómo la vinculación parece irse progresivamente debilitando. Podríamos decir que es ahora, precisamente ahora, cuando José Luis Sert realmente toma, en torno a 1932, el relevo en la función rectora del mismo. El conspirador ya es otro. (Enésima pregunta: ¿Dictó alguien esta consigna? Si fuera así, ¿quién?. Nunca lo sabremos. A lo mejor las cosas son más sencillas de lo que estamos pensando). Mercadal, quizás aburrido ante todas esas cuestiones, solicitado por sus exigencias de una operatividad, digamos, más pragmática, acuciado probablemente por alguna dificultad económica, canaliza sus afanes predominantes por otros cauces diversos, dejando el campo libre a sus amigos. Extraña su situación con la valentía de lo solitario, prosiguiendo su camino, indiferente, sin remordimientos, como si llevara algún tiempo dándole vueltas a esa idea. Quizás lo había previsto.

Y, naturalmente, su figura comienza lentamente a desaparecer de las páginas de la revista A.C.. Los testimonios, en cualquier caso, no son demasiado abundantes: la casa del Dr. Horno, el edificio de la calle Zurbano, su hermosa estación de autobuses en Burgos, el grupo escolar Tomás Meabe con Ramón Aníbal Álvarez en 1932 y, realmente, poco más. (Y, a pesar de esta aparente línea gradual en su distanciamiento del grupo, hay algo brusco en la forma en que abandona la dirección del equipo. Brusco e inexplicado). Mercadal ha sido siempre un hombre orgulloso.

En cierto sentido parece que, una vez establecida la definitiva conformación del grupo por él formado, se cansa de conjuras y consignas pasando a adoptar, tirando los pies por alto, la postura independiente, deliberadamente situada al margen del GATEPAC, que caracterizará a algunos de los hombres de la generación Deco y a la que, cronológicamente y de hecho, pertenecía. Se transforma definitivamente en *homo-faber*. Vemos cómo, sin su presencia activa, el sector vanguardista madrileño queda totalmente oscurecido y el énfasis, basculando súbitamente, se desplaza de una forma extraordinariamente estridente hacia el sector catalán que es, prácticamente, el único que demostrará capacidad y dinamismo en perpetuar, a nivel de grupo proyectual, los iniciales afanes fundacionales de su inicial creador. La única contrapartida válida correrá a cargo del extraordinario temperamento del vasco Aizpurúa, un arquitecto y hombre de un talante diverso, pero el caso Aizpurúa, probablemente el hombre más dotado de su generación, es un fenómeno demasiado singularizado, personal, para poder ser observado a nivel de grupo proyectual o de comunicación interdisciplinar. Aizpurúa, la verdad, es otra cosa. O pudo haberlo sido. (Nos dice: "A Aizpurúa le recordaremos siempre como amigo y como colega, como artista arquitecto. Su pérdida ha sido siempre lamentable").

Dentro de esta caracterización de relativa desvinculación con el GATEPAC, Mercadal, sin cuidarse de ortodoxias, fijándose menos en lo que rodeaba a la

vanguardia, proseguirá solitario, incansablemente, una actividad en la que, de cualquier forma, es perceptible una progresiva disolución de las exigencias de rigor doctrinario, poético, que había configurado sus años más fulgurantes. Estamos ante un hombre indiferente, desengañado (desengañado ¿de qué?). Así, construirá el 33 el edificio de la Caja de Previsión Local de Castilla la Vieja, intervendrá el 36 con Bergamín en el Concurso Internacional de Estadium de Lisboa, obtendrá un accésit en el celebre del Hipódromo de Madrid (con una curiosa solución, en donde el compromiso historicista vuelve a surgir en su voluntad de establecer un diálogo entre tecnología constructiva y el énfasis simbólico de la arquitectura tradicional de la zona del Pardo).

En 1934, su intensa vocación de proyección externa le llevará a la Escuela de Arquitectura de Madrid dictando, durante tres años, las lecciones del primer curso de proyectos y composición de edificios. Análogamente, desplegará una actuación similar en los cursos de la Universidad de verano de Santander y el Instituto Nacional de Sanidad, preanuncio de su futuro destino de postguerra.

Mercadal, que por su condición de Premio de Roma tenía realmente accesos más fáciles a las cátedras de la Escuela de Arquitectura, prefirió extrañamente, a quién se le ocurre, optar por el arriesgado sendero de la oposición. Desgraciadamente, la fecha fijada para el comienzo de los ejercicios fue la del mes de septiembre de 1936. Y, naturalmente, las oposiciones no llegaron a celebrarse.

El momento estelar de este, digamos, segundo o tercer período de su indagación, ya al margen del grupo, lo alcanzará obstinadamente con su progresiva ascensión hacia el Premio Nacional de Arquitectura de acuerdo con las siguientes incidencias: en 1931, recién instituido el galardón, obtendría el tercer premio, detrás de Jimeno y José Muguruza. El tema era, en este caso, una pequeña escuela maternal. Al año siguiente y desarrollando una biblioteca infantil obtendrá el segundo, correspondiendo el tercero a José Manuel Aizpurúa. Me parece, no estoy seguro, que el primero correspondió a Mariano Garrigues. En 1933, por fin, culminando esa línea de fecunda terquedad, tan característica, obtiene el primero con su proyecto de Museo de Arte Moderno, localizado en la prolongación de la Castellana y que analizamos en otro lugar. Es interesante el examen de este proyecto, de espíritu muy Deco, especialmente situándolo dentro de un análisis comparado con algunas de sus más provocadoras proposiciones de la etapa anterior, el "Rincón de Goya", por ejemplo. En relación con esta última, puede advertirse un creciente proceso de intensificación de las componentes alusivas al dato monumental y neoclásico (en una clave, como ya hemos visto, no distante de su vieja vocación mediterránea, Mercadal es un experto reincidente) que, distanciados ya del radicalismo de la obra de su ciudad natal, oscurecerían un tanto la limpidez de la enunciación doctrinaria. Como antes insinuábamos, podría entenderse según los criterios de estos complejos días, que este relativo obscurecimiento, esta compleja contaminación, puede ser entendida como un paso adelante dentro de un verdadero proceso experimental, como suerte de liberación o, también, como una suerte de premio de consolación. En fin, dejémoslo.

El resultado es que, con esta obra, exactamente a los diez años de su partida fulgurante hacia los caminos de Europa, Mercadal, con el gesto elegante de su hábil proposición, cierra el capítulo de una exploración frenética, así enmarca-

da entre dos grandes galardones oficiales, "El Premio de Roma" y "el Premio Nacional de Arquitectura". Su capacidad de mayor provocación vanguardista había sido breve y fulgurante, característica en cierta forma común - las excepciones son, desgraciadamente, muy escasas - y a través de sus diversos motivos, a la gran mayoría de los grandes nombres de la época.

Creo que es enmarcada en el seno de esta angulación crítica, dentro de la que debe entenderse el tan frecuentemente omitido capítulo de gestión municipal de Fernando García Mercadal. El proceso se inicia con el Concurso convocado por el Ayuntamiento, en diciembre de 1932, para la creación de los futuros jardines ubicados en la zona resultante del derribo de las caballerizas del Palacio Real. Concurrieron once proyectos, otorgándose el primer premio, ex aequo, a las soluciones del equipo de Ramón Aníbal, Durán Salgado y Pérez Calvet, por un lado, y de García Mercadal, por otro.

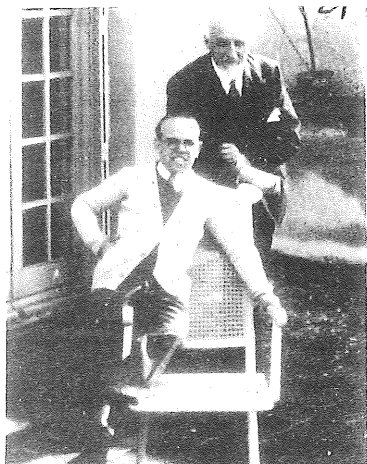
Poco después es nombrado Arquitecto municipal en el cargo de Jefe de departamento de Urbanismo y de la sección de Parques y Jardines. Una mención especial merece su actuación como remodelador de las zonas ajardinadas, actuación a la que siempre Mercadal ha concedido una extraordinaria atención que, en cierta forma, queda recogida en su obra "Parques y jardines", editada después de la guerra. Son obras a él directamente debidas: los jardines de Sabatini de Palacio, diversas reformas a lo largo de la fisonomía madrileña, especialmente en la Plaza de la Encarnación, Cuesta de la Vega y la Plaza de la República.

El cargo de arquitecto del I.N.P., obtenido por Concurso en 1946 (verdaderamente los años cuarenta resultaron de lo más singular), le ha permitido mantener, durante estos últimos treinta años, una actividad operativa increíblemente más elevada, cuantitativamente, que la desplegada durante sus años de antigüerra. De cualquier modo y como, en mayor o menor medida, ocurrirá con casi todos los componentes de su generación, este vasto despliegue constructivo (edificios sanitarios, ambulatorios, la Residencia Sanitaria José Antonio - "la mejor obra que yo he construido, moderna", nos decía - fábricas, el bloque Fiat Hispania, el edificio Lima en Madrid - en su opinión "lo más importante que realizó en la capital," etc.) no parece examinable bajo los mismos criterios desplegados en sus fases anteriores. El dato pragmático oscurecerá, en ocasiones, los más luminosos perfiles de antaño. Pero ésta, ciertamente, es una impresión sujeta a debate y más en los tiempos que corren. A Gropius en Norteamérica le ocurrió algo parecido. Y a Martín Domínguez. Y como hemos visto, al propio José Luis Sert, su célebre sucesor en pilotar la vanguardia. Lo que me pregunto es qué hubiera hecho Mercadal trabajando en Boston en lugar del I.N.P. y si hubiera tenido un tío carnal como José María Sert, amigo personal de Rockefeller. No es lo mismo Harvard que la burocracia madrileña. (Dice Mercadal que Venezuela le ofreció un puesto entre sus técnicos municipales que le hizo dudar...).

Tafuri se ha referido al primero de ellos en términos muy penetrantes, al detectar su renuncia a permanecer como "maestro", desvaneciéndose absorbido en la realidad profesional americana, asumiendo precisamente una realidad profesional que consideraba "en los hechos, inmodificable". Y ello comporta un precio, precisamente el de la polémica establecida sobre su compleja trayectoria cultural. Desde nuestras limitaciones incuestionables, las observaciones

pueden aplicarse directamente a la también compleja aventura cultural de Fernando García Mercadal.

La verdad es que podríamos seguir hablando mucho tiempo sobre esta intrincada figura de creador. Cada compartimiento, cada provincia de su andadura, ilumina diversamente cualquier lectura, como reflejando un mosaico móvil, huidizo, tan lleno de interrogantes que nunca alcanzaremos a desvelar.



• Fernando García Mercadal con Hermann Jansen

MERCADAL, ARQUITECTO-PROBLEMA

Ahora intentemos alguna labor interpretativa. La necesidad de atender a los variados rostros presentados en la aventura creadora de Fernando García Mercadal, sus múltiples iluminaciones contradictorias, sus constantes luces y sombras, su carácter aproximativo, el coraje de sus mejores momentos, las cuestiones tenazmente indesveladas, etc., para ulteriormente intentar resumirlas dentro de un encuadre vagamente unitario, un marco interpretativo que consiga conferir cierto sentido al aparente caos inicial, a lo informe de los datos conocidos, a la ausencia de respuestas en los momentos clave, convierte en irreal cualquier afán reductivo en el dictamen de su figura. Solamente podemos intentar apuntar indicaciones, algunas indicaciones. Movernos de una forma envolvente, por así decirlo. Porque, así entendida, tampoco esta enésima presentación a su obra puede pretender agotar las posibilidades interpretativas de una trayectoria tan irisada como la suya. Tampoco pretendo escribir el inevitable comentario obstinadamente encomiástico. Simplemente vamos a manejar, como acabamos de apuntar, algunas posibilidades de lectura, en parte ya insinuadas en otros lugares, otras se presentan aquí por primera vez, intentando desvelar, desde nuestra situación actual, algunos aspectos del argumento secreto, las difíciles tramas ocultas, policiacas, sus luces y sombras, lo situado bajo la línea de flotación en la aparente, versátil, aventura externa. En verdad que hay mucho de misterioso, de policiaco, en la rara película de su vida.



• Hans Poelzig

LOS MIL ROSTROS

La realidad es que Mercadal se encuentra plenamente encuadrado dentro de la misma atmósfera cultural incierta que parece constituir el generalizado substrato de todos los nombres de esta generación.

Insisto hasta el aburrimiento destacando en él la presencia de registros diversos, coexistentes, paralelos, la multiplicidad de rostros contradictorios, entrando en giros repentinos, en direcciones inesperadas, en detrimento de la vocación unilateral crítica de estos creadores. En estos años, Mercadal es un hombre de varias biografías simultáneas, vanguardismo, oportunismo, pragmatismo, realismo, vocación administrativa, componentes eclécticas, ismos figurativos, promoción de grupos de vanguardia, restauración y arqueología, triunfos académicos, precocidad, publicismo...

El arquitecto da la sensación de haber vivido, desde 1919 que estuvo en París al 36, en un desdoblamiento constante de personalidades, diversas vidas, algunas de las cuales, por sí mismas e individualmente consideradas, le hubieran conferido, por derecho propio, un lugar destacado en el moderno proceso arquitectónico español y con valoraciones, respectivamente, sumamente diversas, según los casos. No se trata simplemente de una dicotomía al estilo Dr. Jekyll y Mr. Hyde. Mercadal trasciende esa bifocalidad hacia una atomización sensiblemente más vasta, deviniendo prácticamente el arquitecto de las mil caras, "un arquitecto aproximativo" en nomenclatura de Tzara. Siempre o casi siempre operará por aproximaciones.

Algunas observaciones. Una de ellas, encuadrar las conferencias dadas en Madrid por muchos de esos grandes nombres europeos, algunos reconocidos personalmente por Fernando García Mercadal e invitados por él (Mercadal había conocido a Le Corbusier el 25, de manos de Christian Zervos, el 24 a

Hoffmann en Viena, a Loos el 27, fue discípulo de Poelzig y de Jansen al mismo tiempo, en Berlín, el 26, como nos indica el propio Mercadal: "Se marcha a Bruselas a conocer la casa Stoclet, la más sorprendente de las edificaciones por entonces y, con argucia, conoce su interior, por estar su propietario de viaje", dentro de los circuitos culturales creados, la Institución Libre de Enseñanza ("a la que nunca pertenezco" - nos indica - "pero admiré y donde tenía muchos amigos que pertenecían a la "Residencia", entre ellos, Moreno Villa"), una plataforma nunca suficientemente destacada dentro del proceso significado por la evolución de la cultura arquitectónica española y más concretamente madrileña. (No podemos detenernos por ahora en pormenorizar este fenómeno, por otra parte, sobradamente destacado por nosotros en el trabajo dedicado a la obra del estudio de Oriol Bohigas dentro de la sempiterna polémica Madrid-Barcelona).

Otro de los puntos de vista se refiere a las características concretas del temperamento lingüístico de García Mercadal, incluso en sus momentos más felices, más aventurero que refinado, adelantado y portavoz por encima de la dimensión lírica, un creador enérgico que como el mudo que, milagrosamente, encuentra una nueva voz, se expresa con increíble, provocadora violencia.

También hacer referencia, paradójicamente, a la constante indiferentista, la vocación transformista que revela su dislocada, versátil, trayectoria como difícil coexistencia por lo menos de tres diversas atmósferas fundamentales, vanguardia, pragmatismo y academia. (Muy expresiva, en este sentido, su solución desde el cargo de Arquitecto municipal, de la Plaza de la Encarnación, en donde intentó localizar una curiosa fuente como extraño homenaje a Tessenow, "a quién" - como nos aclara - "más tarde quitaron la fuente, preciosa y delicada, para poner una estatua con su gran tamaño, allí no encontró su sitio").

Dentro de ese mismo orden de ideas, resulta obligado constatar que el sector más provocador de su trayectoria, iniciado con el "Premio de Roma", queda clausurado con un tortuoso, hábil, clasicismo (también adscrito al eterno "moderno ma non troppo" que vendría a preludiar, de alguna manera, el paralelo clasizante de su maestro Zuazo. También se podría decir, simplemente, que Mercadal era en realidad otro, enésimo, ecléctico). Ocasionalmente esclarecedora, bajo esta iluminación, la lectura a que Lorenzo Spagnoli somete al eclecticismo, refiriéndose a él como una forma en donde falta la elección precisa, personal, comprometida, a nivel ideológico, lingüísticamente traducida en una gran variedad operativa en el plano estilístico. La asimilación puede resultar tan elemental como ocasionalmente iluminadora para algunas facetas de estas personalidades. Pero presumo que la categoría "ecléctica", de la que indudablemente participaron, no termina por sí sola de explicar el problema. Las cosas resultan algo más complicadas. La lectura de Mercadal, subsumida en obstinadas situaciones polivalentes, constantemente se escapa de entre los dedos.

A nivel de realidades y como ocurrió, por desgracia, con casi todos los "racionalistas" madrileños (caso de haberlos), la iniciativa de Mercadal en el diseño de la capital discurre por sendas bien diversas de su proyección urbana, apenas representada en la edificación de la ciudad (con la excepción de su ¿inicial? intervención en el Plan Zuazo-Jansen y, quizás, en otro sentido, en los Jardines de Palacio. Después de la guerra pudo ya intervenir algo más cumplidamente, y con menor calidad).

Resulta significativo y simultáneamente patético comprobar en una fuerte personalidad como la de García Mercadal, dotada de ese don innato al mando, de la capacidad de organización, tan intensamente cargada de pragmatismo y volcada hacia la realidad, que su incidencia historiográfica más conocida y célebre haya debido discurrir por sendas "no físicas", culturales, publicitarias, de arquitectura-insignia, una referencia orientativa, en clave quizás próxima a la desplegada en Italia por el primer Gio Ponti y toda su oscura carga neoclásica.

El drama y la gloria de García Mercadal, si hacemos abstracción de sus facetas conformistas y académicas, es el haber intentando, olvidándose de que prácticamente estaba solo, lo que para algunos representa el testimonio de un coraje sin motivo, la aventura imposible, desproporcionada, de intentar ser, a nivel español y simultáneamente, un Marinetti, un Doesburg, Le Corbusier, Gropius, Terragni... Demasiadas cuerdas para cualquier violín ibérico. Algunos de los miembros de la generación Deco, a la que en cierta forma pertenece, demostraron mayor astucia en el establecimiento de sus compromisos sociales. (Una de sus últimas propuestas, nos referimos al filo de los años ochenta, estará constituida por la convocatoria de un Concurso internacional para la remodelación de los jardines del Campo del Moro, cuya traza, en su opinión, no tiene ninguna correspondencia con la fisonomía del Palacio. (Genio y figura. No sabemos lo que hubiera dicho ahora sobre la propuesta de Miguel Oriol para la Plaza de Oriente).



• Secundino Zuazo con Fernando García Mercadal

LA POLÉMICA Y SUS MOTIVOS

Mercadal es, por otro lado, una figura más polémica de lo que parece y esto, para el intérprete, constituye otra dificultad añadida. Polémica, desde muchos puntos de vista. Pero, curiosamente, su trascendencia ha sido tenazmente cuestionada en función de lo que, evidentemente, no admite dudas: su papel como primer adelantado y portavoz en la introducción de la vanguardia racionalista, una cierta aventurera vanguardia en España "donde truenan el Dios de las Batallas", su primer "conspirador" en el tiempo, "enfant terrible" funcionalista, poseedor del toque perturbador de la impertinencia creadora. El deseo desmedido de asignar exclusivamente este papel a otras figuras algo posteriores, José Luis Sert principalmente, Torres Clavé, etc. los sucesores que contemplaron, después de él, la misma estrella, ha generado, desde algunas plataformas críticas, una actitud intencionadamente reticente, sistemáticamente omisiva para quien, por lo menos cronológicamente, resultó ser el primer arquitecto español alerta ante la nueva coyuntura internacional, quien con el ademán de sus mejores momentos demostró mayor capacidad de reflejos en intentar, muy tempranamente, reflejarla. El que más tarde, saliendo de su ensoñación, abandonara este papel constituye, de hecho, un problema diverso. Se ha hablado de ambigüedad en torno a su figura o que no llegaba a comprender bien el fondo de la cuestión. Conviene recordar que la ambigüedad es una categoría muy bien vista en estos tiempos de ahora. A lo mejor, en este terreno también fue un adelantado. Los motivos de sus rápidas oscilaciones también podrían ser interpretados favorablemente desde la situación contemporánea de tan rápido consumo de imágenes, en donde las ideas se reemplazan vertiginosamente por otras nuevas, una vez que las precedentes se consideraran ya caducas. (Como "alquiler de ideas" definía Toeffler la situación actual). Pero esto es lo de menos. Alguién podría pensar que Mercadal terminaba por aburrirse de las cosas. Les suele ocurrir a los hombres vitales, a los muy aventureros.

• Mercadal con Mihura,
Marcel Breuer y Lacasa entre otros



CONSPIRADOR-AVENTURERO

Sería curioso examinar su figura, su actuación, dentro del análisis del Aviraneta barojiano que realiza Ortega y Gasset y que, más tarde, Jorge Oteiza desarrolló en su dicotomía "conspirador-aventurero".

Para Ortega, el Aviraneta descrito en las "Memorias de un hombre de acción" es un aventurero, un personaje que nunca supo bien cuáles eran sus concretas opiniones políticas, sirviendo hoy a una, mañana a otras, consumiendo en cada día una gran cantidad de esfuerzo. Jorge Oteiza, por su parte, nos dice que un aventurero, el aventurero arquetípico, puede cambiar de conspiración. De alguna manera, le identifica con el hombre sano, aquél que no tiene verdadero ideal. Está embarcado en la aventura, la aventura como ideal creado por el otro, por el conspirador.

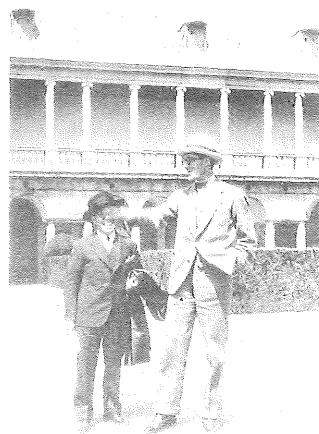
¿Y el conspirador? Nos habla de él sobre todo a través de Ignacio de Loyola, de su genio organizador, su habilidad para plantear una misión experimental, para diseñar operaciones, seleccionar vocaciones, crear equipos de trabajo, movilizar comandos. Organiza por él mismo, hace suyos los proyectos de otros, las ideas. El mundo está vacío, no cree en este mundo, se identifica con un dogma, con un sueño y una acción. Es él el que da sentido al mundo. Un hombre que representa su papel a solas, no ante otros, dándose cuenta, como ha sido señalado, de las tentaciones que asaltan a quien se encuentra aislado en su ideal, expuesto a grandes peligros. Es idealista, creador de su propio ideal. Todos sus compañeros estarán dentro de su aventura, actúan en secundario, en diferido, la grandeza queda en suspenso, en aventura. El conspirador nace de un hombre profundamente descontento, personalmente herido por la injusticia.

¿Cómo encaja Mercadal en estas categorías? En un momento dado, Mercadal entrará decididamente en la gran conspiración de la vanguardia, de manos de

Loos y Le Corbusier, embriagado por los nuevos aires. Un instante verdaderamente dramático en su trayectoria. Y en España, sin serlo realmente, adoptó ademanes de conspirador, sus estrategias, tensiones, ademanes, su capacidad de organización, la formación de equipos, reclutamiento y propaganda. No será otra cosa el GATEPAC. Con toda su carga de tics adoptados, su acento ronco, como aquejado de un defecto de expresión en el intento de transcribir un original excesivamente lejano. A la vez, simultáneamente, actuará como conspirador y aventurero, con un aire didáctico y elocuente, como hombre de acción interior y exterior, rehaciendo constantemente su propio, versátil, rostro. Una síntesis de Avinareta y Loyola. O mejor dicho, Aviraneta y Lutero. Hay algo clandestino, heterodoxo, en la forma que Mercadal trae aquí el herético mensaje de la nueva Reforma. En esos momentos se cuenta entre los grandes heterodoxos españoles, incitando a la gente con dulce violencia. Intentando ver las cosas en grande e inventándose, de una sola tacada, los orígenes del racionalismo español. (Oteiza, veinte años después exactamente, repetirá la operación en un grado más elevado de la hélice).

Pero el temperamento aventurero, a lo Avinareta, acabará prevaleciendo. Aunque algunos de los mejores (incluso mejores que él mismo), como Zuazo, le tomaron en serio, también él acabará cambiando de conspiración, simultaneando varias, "con gran cantidad de esfuerzo", hoy a unos, mañana a otros. Me pregunto si, en el fondo, Mercadal era un hombre totalmente seguro de sí mismo, de su propio ideal. Durante un breve tiempo, heterodoxo, luchó enérgicamente contra el ambiente, con indignación, comprendiendo que nadie le atiende. Al final, cede a él. Se desentiende totalmente de la inicial conspiración y afirma el temperamento proteico del arquetípico aventurero, de las mil aventuras, de los mil rostros, de los mil ideales, el hombre que ya no cree en un dogma, en un sueño que dé sentido al mundo. Y el papel de conspirador pasará, durante algún tiempo, a José Luis Sert. A veces tiendo a pensar que llega un momento en que Mercadal, de alguna manera, se niega a seguir asumiendo una definitiva dimensión paterna en relación con los jóvenes de entonces. El tema de la "búsqueda del padre" es una constante muy extraña dentro del proceso personal arquitectónico. El mismo los había encontrado en Europa, para volver a España con ese papel asumido en relación con las promociones ulteriores, temiendo abandonar esos grandes ideales en manos de gentes pequeñas. Pero llega un momento en que renuncia a esa dimensión. ¿Por qué?. A lo largo de estas notas apuntaremos, estamos apuntando, algunas indicaciones heterogéneas en ese mismo sentido.

Desde este orden de ideas y salvando todas las distancias, recuerdo los interrogantes de Vintila Horia planteados en torno a Cocteau: ¿Era cubista Cocteau? Y, en este caso, ¿era racionalista Mercadal? Porque realmente tantea, con sus manos ágiles, todos los géneros, todos los estilos, todas las poéticas, desembarcando "en demasiadas playas para tener idea exacta de lo que era la tierra y el mar, obligado a arrepentirse sin cesar".



• Le Corbusier con Fernando G. Mercadal

RACIONALISMO-CLASICISMO

El tránsito de Mercadal, su epifanía particular en torno a la constelación racionalista o protorracionalista, su voz, vis a vis profesional y castrense, parece que se verifica al calor del encuentro entre una cierta conciencia "mediterránea", traducida en sus dos rostros respectivos, popular y clasicista, ambos pálidos, lunares, no necesariamente coincidentes, con la revelación de Adolf Loos. La situación, interpretativamente, es bastante complicada y plenamente inserta dentro de una cierta aproximación actual al llamado impulso "racional".

Recientemente, Gregotti ha esclarecido algunas nociones en torno a la "mediterraneidad" como correctivo del Movimiento Moderno. Cada país experimenta sus particulares convulsiones espirituales en torno a la génesis de la vanguardia (en el caso italiano, la situación se revela especialmente crispada, como lo evidencia el propio Gregotti al constatar, en sus propias palabras, que "el único proyecto moderno de aquella sociedad fue el fascismo"). La advertencia de esta situación colorea de una forma muy singular todas las lecturas del racionalismo italiano, por lo menos, si no entusiastas, evidentemente inmersas dentro de esa situación. El caso español, el encarnado por la Buena Nueva de Mercadal, no se inscribía en coordenadas absolutamente idénticas. (Aunque el caso de Primo de Rivera induciría a una cierta meditación). La lectura de Gregotti gira en torno a una serie de enunciados. Por ejemplo: los motivos sobre los que se apoyan las razones que inducen a indagar, hoy en día, con tanta insistencia, sobre los orígenes de la tradición moderna italiana, la probable inexistencia de documentos ocultos que pueda inducir a la esperanza de nuevas, radicales, interpretaciones sobre esta situación (todo lo fundamental es ya manifiesto), la cultura arquitectónica italiana desempeñó en el ámbito del debate sobre la renovación de la arquitectura un papel periférico y secundario (la verdad es que si esto es lo que ocurrió en la Italia de Terragni, estremece pensar la correspon-

diente consideración aplicada al caso español), es difícil sostener que existiera en la Italia de la época una tendencia basililar hacia la reflexión fundamental de una cultura moderna, a pesar del futurismo y la metafísica, de Croce y Pirandello, Labriola y Marconi. (Aquí el caso español resulta algo más complejo, Unamuno, Benavente, Ortega, Juan Ramón Jiménez, Gómez de la Serna, Picasso, Gris, Dalí, Cajal, Marañón, d'Ors, permiten una lectura algo más equiparada, por lo menos, a la italiana). Gregotti comienza la primera parte de su exposición señalando que, pese a que el esquematismo de las ideas, a que la producción misma no puede situarse al mismo nivel de los grandes arquitectos europeos de la época (esta observación no sé si es muy justa), permanece un absoluto misterio alrededor de la claridad, el carácter específico del racionalismo italiano. Aclaro, por mi cuenta, lo que Gregotti insinúa: a pesar de todas esas consideraciones, muchas obras de Terragni no tienen paralelo cualitativo en la obra de sus contemporáneos europeos, gran parte de Le Corbusier incluido, un hombre célebre como Schmidt, a su lado, es menos que nada, etc. lo mejor de Libera rebasa ampliamente la obra de tantos homologados, etc. En estas valoraciones emerge, incontenible, la oscura "mala conciencia" o pretendida "mala conciencia" de estos intérpretes. Aduce más tarde una serie de razones, verdaderamente extrañas, para justificar esta situación, como la recurrencia de la constelación de valores del 900, el nacionalismo, la cultura italiana se encontraba batida por experiencias de primitivismo, pureza, primordial, la ausencia de sombra, lo mágico, etc. "La misma técnica no es la razón moral y social de la producción, sino un modo de reducción a la capacidad constructiva como acto primordial, fuera de la historia, irreductible y por lo tanto externo". Antes de hablar sobre la obsesión en torno a las proporciones armónicas, un hombre tan lúcido como Gregotti aduce, al respecto, un testimonio prácticamente surrealista: el crítico más penetrante del decenio 26-36, Eduardo Persico, estaba, según nos indica, ligado al "espiritualismo católico". A veces, produce rubor leer estas cosas. Lo que sabemos con certeza es que Eduardo Persico, Terragni, Pagano, Libera y Moretti y todos los demás, absolutamente todos, estaban ligados fuertemente a otras cosas sensiblemente más patentes que el "espiritualismo católico".

El caso de Mercadal, afortunadamente para él, es algo distinto. No consta que actuara ligado al "espiritualismo católico", se encontraba en Madrid el 18 de Julio, etc. El crispado pensamiento de Gregotti se aclara cuando, como antes decíamos, se refiere al complejo determinante integrado por mediterraneidad, conciencia popular, clasicismo y voluntad racionalista. Indica que la "mediterraneidad" constituye, en realidad, una vía nacional del Movimiento Moderno como el eco de su antigüedad absoluta y de su legitimación en cuanto clasicismo, de su proximidad a la idea de un arte situado más allá de las contingencias históricas y, en este sentido, totalmente "racional". La última parte de esta exposición resulta más discutible, pero, de todas formas, he aquí expresada la atmósfera compleja, historiográficamente heterogénea, que Mercadal encuentra y refleja en una situación que, teóricamente, parece justificar el compromiso entre imagen clásica, intemporal y voluntad "racionalista". Antes y ahora. Al constatar esta situación, no cabe menos que, al calor de tanto apresurado entusiasmo "razionale", reconocer que Mercadal, sumido en la postura de un creador que atiende a un sonido lejano, ha sido, nadie sabe cómo, excluido de ser considerado como auténtico pionero, Buffalo Bill, David Crockett, de todos esos desaforados afanes de protagonizar la "racionalidad" a través de visiones

poliédricas y blancos epitelios. En su laicismo, en su mediterraneidad, en su evocación clásica y en la pretendida correspondencia de esa evocación con la racionalidad, supongo que en clave platónica, Mercadal contempla éste y lo refleja cumplidamente sesenta años antes que muchos de los nuevos teóricos lo que, ciertamente, no es poco. Y, por lo menos, el Mediterráneo, una cierta mediterraneidad, seguirá vibrando en él hasta nuestros días en su propia, singular, residencia del Alicante luminoso. En este caso sí que puede decirse que es un hombre que descubre el Mediterráneo. Otros lo hicieron algo más tarde.



• Proyecto de Museo de Arte Moderno. Fernando G. Mercadal

EL COMPROMISO DEL MUSEO

Mercadal, que es un gran reincidente, volverá a reencontrar algunos vectores de esta constelación clásico-mediterránea en su famoso Premio Nacional. En nuestro anterior estudio se indicaba que, en el "Rincón de Goya", ya se observaba el establecimiento de dos niveles de planteamiento, evidentes en la resolución racionalista del esquema volumétrico instalado, un poco demasiado inmediatamente, sobre una arquitectura horizontal, paisajista, llena de resonancias académicas. Aspectos ocasionales de la misma resolución compositiva del edificio detectaban residuos de la misma proveniencia cultural. Ahora, seis años después, en el proyecto de Museo, el proceso de contaminación estilística es aun más intenso. El entorno ajardinado es aun más claramente alusivo a la disciplina historicista que el planteado en el "Rincón de Goya". Pero donde el discurso queda acelerado de forma vertiginosa es en la misma resolución del bloque arquitectónico, totalmente inundado de citas evocadoras de una disciplina neoclásica. Mercadal aquí revive con intensidad inusitada la reminiscencia mediterránea filtrada, no a través de Loos, ni de la imagen popular, sino en su decantación compositivamente monumental. Atraído como estaba por dos sollicitaciones antagónicas (la intrincada constelación académica-erudición-historicismo-monumentalidad, etc., por un lado, y la cultura contemporánea, revolución racionalista, por otro), con una habilidad tan increíble como el patetismo inconsciente desprendido de una operación semejante, Mercadal se sitúa exactamente en el centro de los dos, dando lugar a una obra magistral como resolución de un compromiso imposible y extraordinariamente ambigua a la hora de su lectura cultural. Entre el extraordinario acierto en percibir las inflexiones lexicográficas de una época que lo había conducido tempranamente al abrazo de la disciplina racionalista y la inevitable recurrencia emocional hacia la disciplina académica de su período de formación, Mercadal evita el camino

de la difícil alternativa caminando con tal ligereza que no puede, en último término, disimular una cierta rigidez, una inevitable teatralidad.

Esta hábil, ambigua obra, tan compleja emocionalmente, señala el momento de perplejidad de un autor que advierte dentro de sí el discurrir de dos procesos contrapuestos: por un lado, la debilitación de unas convicciones de radicalismo teórico, siempre difícil de mantener en el acontecer de una vida, forzosamente enfrentada a las características marcadas de una sociedad y, por otro, el recrudecimiento de los componentes que determinan la carga nostálgica de la historia entendida en su más simbólica y evocadora virtualidad. Mercadal ha sido, así lo demuestra su extraordinaria reacción ante el panorama europeo, un hombre extraordinariamente sensible al ambiente externo y, lógicamente, también lo habría de ser al que encontrará en su vuelta a España con sus maletas sembradas de provocadores esquemas espirituales; conspiraciones, en otras palabras. Extraordinariamente sensible, esta misma sensibilidad le permitiría abandonar su brillante "status" de exiliado profesional.



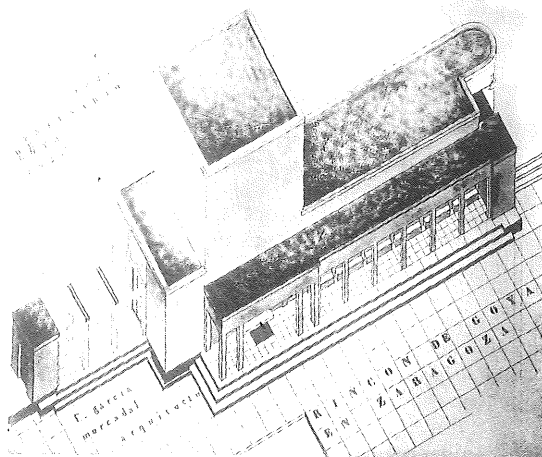
• Fernando G. Mercadal con Ruiz de Alda, María Vallejo, Marisa Rosset y José Manuel Aizpurúa

MERCADAL Y LA CRISIS

Los interrogantes se acumulan a la hora de interpretar el momento culminar. ¿Qué le ocurre a Mercadal en 1932? ¿Advirtió quizás la desproporción establecida entre móvil y acción, entre sueño y realidad? ¿Se distrajo? Verdaderamente, repito, que el destino de los grupos y sus líderes parece, por lo menos, extraño. Tampoco ellos mismos han sido especialmente explícitos al respecto. Como antes decíamos, no podemos sino aventurar, a lo largo de estas líneas, un muestrario de hipótesis diversas. El hecho es que, de esta manera, Mercadal, una suerte de Gómez de la Serna en el terreno arquitectónico (Mercadal nos indica que le imita en sus "galimatías", como él denomina sus "greguerías"), nuestro máximo aventurero aproximativo terminaría así por presentárenos como un arquitecto resumen, proteico, personaje que compendia, de alguna manera, los avatares de una cierta arquitectura de la primera mitad de siglo, registrando minuciosamente todas sus exaltaciones y decaimientos, conspiraciones y aventuras laterales, luz y sombra. Esta actitud, en cierta forma, resulta característica muy común en los hombres de la generación del 25, la llamada generación "Deco". Una promoción generacional inscrita dentro de las repercusiones de la célebre crisis del 29. Las cuestiones aquí pueden multiplicarse. ¿Cómo es afectada su aventura arquitectónica por este proceso económico? ¿Cuál es su papel dentro de la atmósfera cultural definida por el régimen de Primo de Rivera?, etc. Medito en torno a estas caracterizaciones, Jekyll y Hyde, todas esas cosas. Mercadal es aún más aventurero que Walt Whitman. Cito de memoria: "Dicen que me contradigo. Dentro de mí moran multitudes". Este aspecto sí que no ha sido entendido. O el correspondiente a su relación con los hombres del 98.

Poco sabemos sobre este García Mercadal trabado por los grandes nombres del 98. Lo más cerca que estuvo de recobrar su libertad fue en las experiencias pró-

ximas al "Rincón de Goya", cuando terminó de alumbrar lo que algunos consideraron como un incendio impropio, una suerte de aproximación vecina, por ejemplo, a los pabellones expositores de la época, la Casa Eléctrica por ejemplo. Pero en Figini y Pollini había aun más cosas. Finalmente, tras hablar un tanto maquinalmente, como quien al calor de Centroeuropa termina por despertarse, su voz es más firme. Lo que me pregunto es si era la suya. Alguien se ha referido al carácter antiséptico de estas entonaciones, como las que parecen acabar adquiriendo las azafatas de aviones. ¿Y luego? Estas situaciones no resultan fáciles de entender.



• El Rincón de Goya. Fernando G. Mercadal

ANALÍTICO Y NOSTÁLGICO

Temperamentalmente, el tacto de Mercadal parece, una vez más, ramificarse en veredas diversas. Junto a la componente enérgica, decidida, la visión analítica de las cosas, subyacen otras dimensiones más oscuras, próximas a los terrenos de la evocación, la nostalgia. Esta doble solicitud parece haber desgarrado un tanto su aventura. En relación con la primera, en el primer estudio intenté establecer una suerte de parentesco remoto con la vocación de todo un Doesburg. Verdaderamente, aquello sí que fue un dictamen superlativo. Decía allí que, en líneas generales, podríamos ver en él una suerte de personalidad de filiación más analítica que puramente lírica, en el sentido señalado por Zevi de "preferir el significado demostrativo a la calidad de obra... suministrando la trama y dirección que sus amigos realizaban líricamente, haciendo que los demás fueran conscientes de sus intenciones...". En este sentido, su amistad personal con Doesburg, incluso alguna suerte de correspondencia cronológica-biográfica, podría suministrarnos un cierto tipo de corroboración. Es Mercadal el hombre que conoce antes que nadie la infatigable prédica del maestro holandés, quien toma contacto personal con él, quien le invita a España, quien promueve la publicación de sus artículos en aquellos tempranos años de la *Revista Arquitectura*, la misma revista que el año 31 se haría temprano eco de su muerte. Extinguida la vida de Van Doesburg, es también por las mismas fechas cuando lentamente comenzará el sutil relajamiento de la tensión creadora de Mercadal, progresivamente absorbido en las estructuras profesionales. Podría pensarse que alguna informulada, inconsciente, oscura, parcela del instinto alerta de Fernando García Mercadal había contemplado en la desbordante y fogosa actividad de Doesburg, incidiendo "a través de una intervención incansable, en cada problema, en cada discusión, en cada experiencia arquitectónica europea...descubridor de nuevos medios" una suerte de imagen heroica en la que contemplar los inalcanzables ideales de su propia aventura española.

Ello, sin embargo, no puede hacer sino establecer de forma aun más evidente el carácter increíblemente provocador de que, en medio de todas sus alternativas de exaltación y decaimiento, aparecerán revestidos los 15 años de gestión profesional transcurridos desde la temprana graduación en 1921, 15 años a través de los cuales se escribe uno de los más significativos capítulos de la historia del Movimiento Moderno en España, 15 años filtrándose a través de esa compleja pugna personal entre la capacidad de revelación del futuro y el indesvelado y romántico sentimiento nostálgico, tan perceptible incluso en sus más deliberadas y coherentes proposiciones - Rincón de Goya - en donde Mercadal, inmerso en el plano ideológicamente progresista de la Europa de los veinte, consigue reaccionar ante él, formalizar cumplidamente sus opciones de forma adecuada. Posteriormente, cuando su nuevo marco se acondiciona a la especial coyuntura española, lentamente pierde impulso y, de alguna manera, traducirá las incidencias de su entorno. Pensamos, de cualquier forma, que el entorno de Van Doesburg era realmente más propicio que el que Mercadal encontraba en 1927. Creativamente las situaciones tampoco son paralelas. Doesburg era un explorador, un indagador incesante, un descubridor. Mercadal, un portavoz, un adelantado, realmente el único y el más capacitado de su época. Su poder creador, más contaminado académicamente, discurrirá por horizontes de índole más esquemática y elemental... y, sin embargo, pese a todas las divergencias, hay un momento fugaz, histórico, en que su trayectoria, promoviendo y coordinando la época heroica del funcionalismo en nuestro país, tiende a aproximarse a los arrebatados senderos enunciativos del poeta holandés, un momento en que también él, a escala española... "es el hombre clave en el paso del primer período hacia el movimiento racionalista... difícil de definir como poeta o no poeta... él es quién promueve una búsqueda analítica y crítica que se concreta en documentos de literatura y sobresale en obras de poesía...".

A su lado, permanece esa otra zona inexplorada, difícil, pero evidente en un hombre como él, frecuente y melancólico escritor por encima de toda su pretendida e inicial vocación frívola que, desde esa iluminación, no podrá sino actuar a favor de su gran idealismo proustiano, el melancólico además, sentimental y mágico, evocación personal del inaprensible tiempo perdido. Hasta en esta desgarrada confluencia vocacional se nos revela Mercadal como creador aproximativo.



• Bar Chicote, Madrid. Luis Gutiérrez Soto

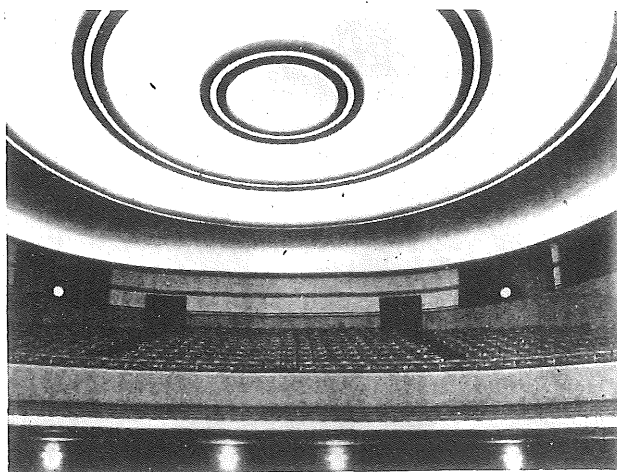
EL COMPLEJO DE CRILLON

Hay una suerte de actitud tendente a encontrarse presente en el desarrollo de cualquier acontecimiento que se considera trascendental, decisivo, sea la final de un inquietante partido de fútbol como una presumiblemente memorable recepción social, que Arthur Koestler denomina como "complejo de Crillon", en recuerdo de un noble francés que, prudentemente, evitó tomar parte en una batalla histórica, por lo que el rey, finalizada la misma en arrolladora victoria, le invitó, amablemente, a ahorcarse.

García Mercadal, desde esta perspectiva, habría sido uno de los arquitectos más sujetos a la exigencia derivada de este "complejo", situado constantemente en las proximidades del vértice de la polémica contemporánea, Le Corbusier, Hoffmann, Loos, Doesburg, los conspiradores originales. No se perdía una. O se perdía muy pocas. Hizo, realmente, lo más difícil, lo que se ha considerado como saber hacer arrancar un coche con un tiempo helado. Luego, de una manera extraña, nadie sabe cómo, pierde interés, como los cirujanos que llega un momento que se fatigan de ver sangre y prefieren que sean otros lo que operen. Se aleja del campo de batalla, se desliza, sale de la conspiración, cuando prácticamente lo tenía todo ganado. Se liberó, dirían algunos, del complejo.

Habría también otra enésima forma diversa de leer esta situación. Mercadal se encuentra siempre, y a la vez, por lo menos en dos o tres sitios diferentes, alerta a todo. La conciencia moderna se vio aquejada por varios tipos de acosos distintos. Conocemos ya el extraño fenómeno de la contaminación Deco, en mi opinión, de un gran interés, de la conciencia académica. Pero, al lado de eso, la crisis internacional de esta conciencia moderna se produce en torno a un problema distinto, el de la conciencia monumental, ecléctica, lo que se quiera, de nuevo avasalladora a raíz del Concurso de la Sociedad de Naciones, como sabemos.

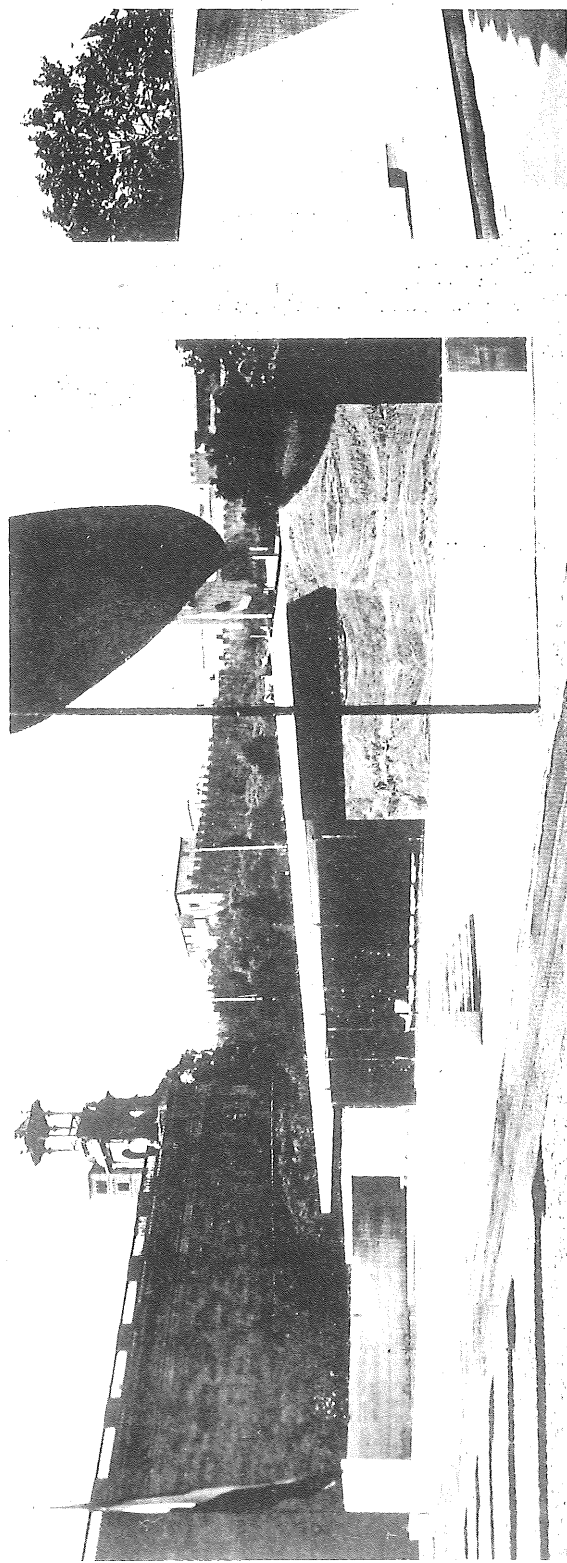
Esta situación, traducida en la famosa crisis internacional de la conciencia racionalista - expresionista, simultaneándola a la depresión económica, diluirá las mejores valencias encarnadas en el momento de esperanzado fulgor iniciado en la década de los veinte. Secundino Zuazo y Fernando García Mercadal, tan vinculados entre sí a lo largo de sus respectivas trayectorias, serán quizás los primeros en testimoniar personalmente la declinación de la órbita racionalista, estableciendo, de alguna manera, una suerte de sentimental afinidad entre el nostálgico compromiso del hábil "Museo" de Mercadal con la inflexión iniciada por el viejo maestro bilbaíno en los Nuevos Ministerios. De nuevo, bajo esta misma luz, podría decirse, paradójicamente, que Mercadal cedió al complejo de Crillon, asistiendo a la batalla pero desde el otro campo. Mercadal, vertiginoso, ubicuo, parece conformar una especie de papel de tornasol de la situación europea de los treinta.



• Cine Barceló, Madrid. Luis Gutiérrez Soto

TOTALIDAD EN LA EXPRESIÓN ARQUITECTÓNICA

Las facetas significativas de este arquitecto son innumerables. Otra de ellas, referida a su vocación integral, se centra en la forma extraordinariamente enérgica con que se proyecta sobre el ábaco, prácticamente absoluto, de la esfera arquitectónica. Encontraremos en él, en sus diversas fases, al estudiante sembrado de galardones, al profesional, al estudioso, viajero, urbanista, escritor, teórico, concursante, profesor, constructor, promotor de equipos experimentales, expositor, proyectista, divulgador, propagandista, funcionario, poeta, historiador... prácticamente todo, simultaneando febrilmente lo que ahora denominamos como "niveles físicos" y "no-físicos" de la experiencia, homo faber y "cosa mentale". También bajo esta luz constituye su aventura una trayectoria resumen de las posibilidades arquitectónicas, la debida a una actividad prácticamente universal. Mercadal se preparó para todo y realmente lo hizo todo. Analizo esta situación desde la nuestra, desde la dimensión melancólica de los años ochenta. Y, parafraseando a Le Carré, considero la frustración existencial de estos momentos, con unas promociones generacionales adiestradas también para servir, ardientemente, a la arquitectura bajo todas esas variadas iluminaciones a las que Mercadal pudo atender a lo largo de una vida, adiestradas para "marchar sobre las olas del mar" arquitectónico. Y ahora, trágicamente, casi todo eso ha desaparecido, "todo nos lo han quitado". Formados, educados para todo, sólo queda, por ahora, la "cosa mentale" de Leonardo. Afortunado y valiente este García Mercadal, afrontando con tanto coraje la totalidad de una experiencia ahora imposible.



• Pabellón de Alemania en Barcelona. Mies van der Rohe

EL ANALISIS DE JUAN PABLO BONTA

La incorporación realizada por García Mercadal de la aventura de la vanguardia en España podría también ser leída en términos de la Teoría de la Comunicación. Las divertidas incidencias del "Rincón de Goya", que relataba Carlos Flores (que reseñamos en otro lugar), encontrarían cumplido acomodo dentro del proceso descrito por Juan Pablo Bonta, sobre el que vamos a suministrar una amplia reseña, que consideramos oportuna para esclarecer, sea parcialmente, algunas de las incidencias derivadas de la aventura de este arquitecto.

Como amplio preámbulo, señala Bonta que, ante una fila de autos que obstruyen el tráfico en la carretera y al oír la sirena de una ambulancia que se acerca, el automovilista infiere que hubo un accidente. Su inferencia se robustece cuando advierte un cartel dejado por la policía al borde de un camino para llamar la atención de los automovilistas acerca del accidente. Nos dice que el análisis de este trivial episodio puede clarificar algunas cuestiones relativas a la significación arquitectónica y artística.

El mismo autor aclara posteriormente que un "indicador" es un acontecimiento directamente perceptible por medio del cual es posible conocer algo acerca de otros acontecimientos no perceptibles directamente. La fila de autos, la ambulancia y el cartel policial son hechos directamente perceptibles por el automovilista del ejemplo, no así el accidente. El automovilista toma conocimiento de este último a través de los primeros. Por consiguiente, la fila, la ambulancia y el cartel son "indicadores": su "significado" es que hubo un accidente, el automovilista es el "intérprete".

Las "señales" son, citando a Buyssens, una clase especial de indicadores que cumplen con dos requisitos. En primer lugar, deben ser usados deliberadamen-

te para comunicar algo. Además, el intérprete debe advertir que las señales se usan deliberadamente para comunicar algo. El cartel policial al borde del camino es por de pronto un indicador, como la fila y la llegada de la ambulancia. Pero a diferencia de estos últimos, el cartel es también una señal, primero, porque está deliberadamente usado por alguien (la policía) para comunicar algo (que hubo un accidente) a alguien (los automovilistas) y, segundo, porque los automovilistas advierten al ver el cartel que la policía intenta comunicar algo. Como todo indicador, las señales tienen forma, significado e intérprete. Además, las señales tienen un "emisor".

Siguiendo este análisis, se nos dice que toda señal es un indicador, pero no todo indicador es una señal. Llama "indicios" a los indicadores que - como la fila en la carretera - no son usados deliberadamente para comunicar algo. Hay pues en esta lectura dos tipos de indicadores: indicios y señales.

Las señales "comunican", los indicios "indican" y ambos "expresan o significan algo cada cual a su manera".

Las señales no comunican realidades de hecho, sino solamente lo que el mencionado Buyssens llamó "estados de conciencia" del emisor. La información prevista por el cartel policial no es, estrictamente, que hubo un accidente, sino más bien que la policía anuncia que hubo un accidente. Agrega Bonta que la policía podría estar equivocada o hasta podría estar mintiendo - una hipótesis que los intérpretes no considerarían - ante un indicio. El significado de las señales es un producto cultural y como tal cosa goza de un status propio, independiente de la realidad física.

¿Cuál es el status del significado de un indicio? Los indicios se originan directamente de la realidad misma, a diferencia de las señales, originadas en la conciencia del emisor; por consiguiente, los indicios remiten a la realidad en forma más directa que las señales. Pero, cuando los indicios son interpretados por seres humanos, su humanidad (es decir, sus experiencias anteriores, sus creencias, sus preconceptos) teñirá la interpretación. Sólo quienes están familiarizados con el tráfico automotor de las carreteras podrán reconocer la fila de autos como un indicio de accidente; los miembros de una sociedad no motorizada serían incapaces de leer el indicio de este modo. La inferencia de los automovilistas acerca del accidente sólo representa una creencia acerca de la realidad comparable a las ideas de los isleños acerca de sus hierbas. Es posible que no haya habido accidente: la fila de autos y la ambulancia podrían deberse a la filmación de una película. La interpretación de un indicio, como la interpretación de una señal, es una operación cultural y como tal está regida por una matriz social de posibilidades y restricciones. Independientemente de que se trate de señales o indicios, el significado de los indicadores pertenece a la esfera de la cultura.

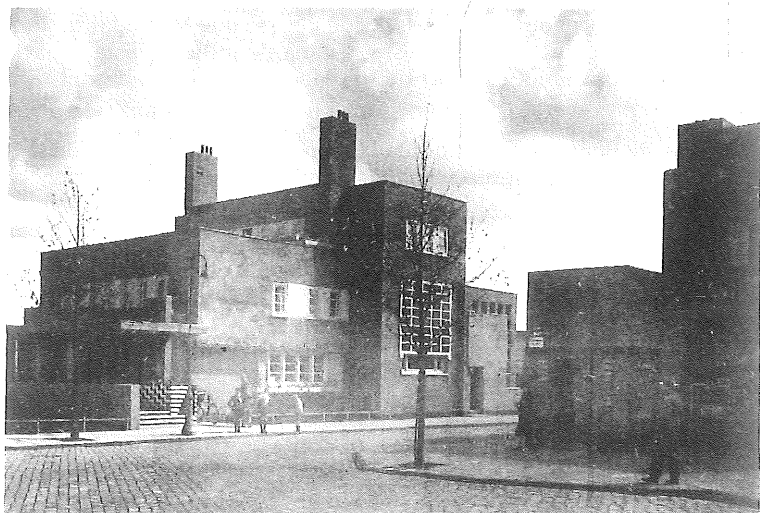
Tras este largo preámbulo, verdaderamente un poco desconcertante para el lector de estas notas sobre García Mercadal, desemboca el autor, ya decididamente, en el terreno arquitectónico señalando que, cuando el Movimiento Moderno estaba luchando por subsistir, la preferencia por los indicios internacionales, en contraposición con las señales, se volvió asunto de vital importancia. A la sazón, el sistema de señales arquitectónicas vigente era el del eclecticismo decimonónico, tal y como fue codificado por la "Ecole des Beaux Arts".

Este sistema representaba el "status quo". Para que la nueva arquitectura pudiera ocupar el lugar que pretendía, fue preciso comenzar a erradicar lo que a la sazón se veía como "una insensata mascarada de convenciones gastadas" (Frankl, 1930). Pero, en vez de combatir un cierto lenguaje arquitectónico, el ataque se llevó contra la idea misma de comunicación lingüística en arquitectura. Esto, añade, se nota tanto en los escritos como en la obra de los maestros del Movimiento Moderno. García Mercadal incluido.

Y la obra de estos maestros del Movimiento Moderno, no menos que sus escritos, proponían abandonar todo lenguaje convencional y usar, en cambio, un sistema de indicios.

A partir de su encuentro con Loos, puede decirse que Mercadal se sitúa, por lo menos parcialmente, a favor de este sistema de indicios. Esta situación es la que se encuentra en el corazón de la polémica mencionada del "Rincón de Goya".

El análisis de Bonta al respecto finaliza señalando que después de la crisis de los ideales del Estilo Internacional, los arquitectos cobraron conciencia de que no podrán seguir eludiendo el campo de las señales, abogando simplemente por un entorno puramente indicativo. Y ésta podía ser también, en parte, otra enésima explicación del gambito arcaizante del Mercadal de los años treinta. Pero hay otras muchas versiones. Alguien ha señalado que, en otro terreno, estas desviaciones de lo anónimo significan la involuntaria identificación personal.



• Biblioteca en Amsterdam. Dick Greiner

LOS VIAJES

Y hablemos de una componente fundamental, la dimensión viajera de Mercadal. El hecho podría ser leído de muchas maneras. El viaje a Europa, la odisea actual, resulta fundamental dentro de la España de entonces.

Podríamos hacer muchas lecturas al respecto, el eterno tema místico de la partida y el regreso, la aventura esotérica del héroe que viaja para retornar purificado, Jasón y los Argonautas a la búsqueda del Vellochino o Toisón de Oro, el conocimiento del maestro, la revelación de la verdad. Podríamos, también, relacionarlo con el aludido tema de la búsqueda del padre, Mercadal-Telémaco en pos de Ulises, el conspirador y el retorno, asumida ya la dimensión paterna. O la búsqueda de padres sucesivos, diacrónicos. Algo bastante frecuente dentro del mundo arquitectónico. Pero comenzaremos algo más prosaicamente, repitiendo lo que ya he señalado en otro lugar sobre la partida de Mercadal hacia Europa.

Previamente, él mismo nos señala que "su primer viaje fue a París el año 1919. Antes de comenzar la primera guerra mundial los desplazamientos se llamaban "viajes", el término "turismo" vino después. Algo había cambiado, la velocidad había aumentado y aparecía el "confort"... La "Vieja Escuela" seguía en la calle Toledo... Los alumnos eran aliadófilos o germanófilos. Cuando un buen día, en mayo de 1919, no firmado el Tratado de Versalles, algo ocurrió en la sala de profesores. Pronto se supo el motivo de aquel trajín: se había recibido una invitación de los aliados a visitar París, durante dos semanas, pero, claro es, no todos, aunque éramos muy pocos. Habían sido elegidos los cuatro primeros de los cursos quinto y sexto, y sólo dos del cuarto, aun no seleccionados. Pepe Arnal y Mercadal fueron elegidos por adelantado. Lo mismo se hizo en Bellas Artes. Dos de nuestros profesores nos acompañarían, Gato y Blay, casados con damas francesas, habiendo estudiado y vivido en Francia".

"París era una fiesta... la "Belle Epoque" había comenzado y terminado allí. El siglo XIX se había estirado hasta el 1º de Enero de 1918. Estábamos ya en el siglo XX".

Prosigamos. Desde nuestro punto de vista, podríamos decir que su trayectoria profesional, brillantemente iniciada con la inclusión de sus obras de estudiante en el texto de otro gran viajero, Teodoro Anasagasti, se emparenta con la de éste al obtener el célebre "Premio de Roma" en 1923 e iniciar, de esta manera, su trascendental viaje europeo. Carlos Flores destacaba agudamente el carácter viajero de la generación Deco y su toma de contacto directo con las realidades europeas que luego habrían de intentar aplicar aquí. El hecho se extiende, como sabemos, a Secundino Zuazo (recordemos sus viajes por París y Holanda), al propio Anasagasti (su admirable maestro, nos dice Mercadal, con el que coincidió en París durante la Exposición "Art Deco" en el año 1925), a muchos otros, pero, por encima de todos, a Fernando García Mercadal, auténtico Simbad arquitectónico.

Resulta curioso observar que casi todos ellos, aun recalando en Roma, valorarán en mayor medida las aportaciones germánicas y francesas, Secesión, Deco, Haussmann... Mercadal, al principio, se centró más en Italia, al lado de sus compañeros y amigos Emilio Moya y Adolfo Blanco, enviando trabajos en torno al monumentalismo vagamente secesionista de Angelini para, posteriormente, como ya sabemos, al calor de alguna visión directa de la obra de Loos, plantear una suerte de mediterraneidad "racionalista" que habrían de argumentar posteriormente Pagano y Sartoris y que intentamos razonar en otros lugares. Por lo visto, Mercadal conoció en Viena esa curiosa Europa cultural organizada en torno a esos cafés sembrados de intelectuales de que se jalona la historia de la vanguardia artística. Incluso desde este "germanismo ulterior", es un hombre de su generación.

Es desde esta complicada plataforma viajera desde la que aparecen, en 1924, esas primeras propuestas racionalistas españolas que algunos también podrían emparentar con la mediterraneidad y el noucentismo clasicista de d'Ors. El paralelo (discente) de Villanueva y Silvestre Pérez se revela a varios niveles mientras que, por otro lado, queda manifiesta la heterogeneidad de sus impulsos iniciales, Secesión, historicismo, arqueología, racionalismo, Mediterráneo, clasicismo... tan característico de la constelación Deco y que habrán de reaparecer, constantemente, en su obra.

Por otro lado, el dato secesionista no se limita a consideración otorgada por Anasagasti al joven arquitecto. Bastaría pensar en el proyecto de Monumento a Sebastián Elcano (en el que, nos dice, Mercadal colaboró con Pepe Arnal, Luis Lacasa y, posteriormente con dos soluciones, con Miguel Fernández de la Torre), desmintiendo, por otro lado y una vez más, la pretendida aparición ex nihilo del historicismo español en las más variadas épocas. El historicismo, incluso a través de la epopeya personal de los más destacados arquitectos de la época, no podía reaparecer porque, como se puede fatigosamente comprobar con sólo mirar la realidad de aquellos años, la verdad es que nunca se había extinguido.

El propio Mercadal nos indica que, de su primer viaje a Grecia en 1924 (hizo otro), nos ha dejado un relato que apareció en "Academia", boletín número 51

(2º trimestre) con 67 ilustraciones. Costumbre de siempre tiene Mercadal de hacer dibujos y tomar notas, como en su discurso de ingreso titulado "Sobre el Mediterráneo", sus litorales, pueblos, cultura e imágenes (1905). Nos aclara también que sigue viajando y tiene inédito "Regreso de Utopía, memorias" (1970).

Más tarde, en sus viajes por Centroeuroopa, la toma de contacto con otro terreno diverso, la disciplina urbanística, de manos de Hermann Jansen y Otto Bunz en la Escuela de Charlottenburgo, la influencia de F. Moller y Severre Pederson, etc. el conocimiento directo de algunos de los grandes maestros europeos, la revelación, en suma, con la expresión encendida de quien no ve más que la luz divina. Y finalmente, el regreso.

Es curioso que Mercadal constituya, desde ese punto de vista, un verdadero preámbulo de lo que será la muy posterior figura de Oriol Bohigas, otro inveterado viajero a la hora de la constante reconsideración y puesta al día cultural. Y desde Madrid, el caso de Rafael Moneo, otro homólogo "Premio de Roma", con cuyo temperamento y proceso experimental se pueden encontrar paralelos en diversos planos que desbordan ampliamente la mera analogía. Resultaría interesante afrontar, en detalle, el estudio de esta hipotética isotopía Mercadal-Moneo.

Por otro lado, resulta interesante reiterar cómo Mercadal, dentro del espíritu de su generación, toma contacto con el area romana, mediterránea, para irse ulteriormente desplazando hacia Centroeuroopa, hacia el corazón del llamado "Vacío de Viena", precisamente donde tienen lugar las revelaciones alternativas de la "Viena-Secesión" y la "Viena-Loos". Y muchas otras cosas. Bajo esta coloración se emparentan aun más las sucesivas experiencias de Teodoro Anasagasti y de Fernando García Mercadal, aquél examinando el fenómeno anterior de la "caída del aura" en la, digamos, Kakania de Musil y Mercadal, consumada la hecatombe, en plena fase de desmoronamiento. (Nos señala "que volvió, una vez más, de turista a Viena, hace algunos años, al Festival de Música y Baile, ya famoso. A las ciudades hace falta volver. Aunque estuvo más de una vez, no le gustó; dos veces en los países nórdicos, que le gustaron. Su arquitectura entre clásica y moderna, es magnífica"). Podríamos seguir hablando durante páginas y páginas, creo que basta con lo apuntado.



• Sanatorio anti-tuberculoso, Barcelona. José Luis Sert

• • • CUARTA PARTE: LA POLÉMICA DEL GATEPAC

LA FUNDACIÓN DEL GATEPAC

MTM.- *Con el amplio dibujo que has trazado, resta por hablar de la fundación del GATEPAC, quizás lo más importante que hizo Mercadal.*

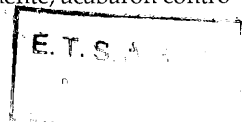
JDF.- Ahora vamos con ello. Esa situación requiere un tratamiento singularizado. Ahora parece que las cosas se han calmado un tanto, pero durante mucho tiempo fue una cuestión envenenada. Ahí surgieron verdaderas chispas entre Carlos Flores y Oriol Bohigas.

MTM.- *Hablemos un poco de eso.*

JDF.- Es un tema complicado. Oriol estaba empeñado en hablar solamente del GATCPAC, uno de los tres subgrupos en que se dividía la totalidad del GATEPAC. Inasequible al desaliento, como dicen, insistía una y otra vez en lo mismo. Carlos Flores, mucho más ecuánime, intentaba hacerle ver su error, con un resultado verdaderamente catastrófico. Le escribía cartas, el otro no contestaba, etc. Lo curioso es que la operación de Oriol era vagamente disparatada. Considerar que el GATEPAC era una rama secundaria de un previo GATCPAC es una cabriola de las que hacen época.

MTM.- *Por eso interesaría avanzar bastante en detalle, pormenorizando las cosas...*

JDF.- Pues sí. Otra cosa, ya lo vimos y ahí tiene razón Oriol, es que después de 1932 los catalanes, con José Luis Sert y Torres Clavé especialmente, acabaron contro-



lando la situación. Pero no en los orígenes. Y también permanece el hecho de que José Luis Sert fuese un arquitecto de mayor rango que Mercadal. Aquí estamos en lo de siempre. ¿Qué hubiera sido de Mercadal en Harvard? etc. Era un hombre muy extraño. Con reacciones peculiares. Siempre iba con sombrero. En Roma, fue recibido por el rey Amadeo de Saboya, que también era pequeñito, y Don Fernando estaba indignado porque se consideraba más o menos de la misma talla que el rey, pero éste le aventajaba con creces, decía, gracias al gorrito gigantesco que llevaba. Iñiguez de Onzoño siempre se partía de risa al ver las fotografías de la época, con Mercadal inevitablemente en brazos de Le Corbusier, Hermann Jansen, etc. No era un hombre aparentemente de tacto surrealista, pero todos los años escribía una especie de drama en clave Ionesco, Beckett y rinocerontes.

MTM.- *Un surrealismo larvado, inconsciente...*

JDF.- Era un hombre más complejo de lo que parecía. Zuazo puede tener algún paralelo con Zuloaga o Vázquez Díaz. Con Mercadal no está tan claro el parangón. Y detalles de lo más extraño. Con toda su odisea viajera, no quiso saber nada del Bauhaus. En el catálogo monográfico de la famosa Exposición de la Escuela, no aparece ni un solo nombre español. (Aunque Jaime Tarruell suele hablar de un arquitecto español que estuvo allí. No recuerdo el nombre ahora).

MTM.- *Has mencionado a Zuazo y Vázquez Díaz. ¿Qué artistas se relacionan con el GATEPAC?*

JDF.- En la revista aparece con cierta frecuencia Angel Ferrant. Una figura muy importante. Resta el enigma del joven Oteiza. Ya hablaremos de ello. Creo que tampoco Alberto aparecía mucho por allí. En los momentos fundacionales también se mencionan otros nombres.

MTM.- *Si te parece vamos a recordar precisamente esas fechas fundacionales, de una vez por todas.*

JDF.- Muy bien.



URBANISMO Y CIRPAC

• J. L. Sert y Le Corbusier

La verdad es que Mercadal no resultaba un hombre fácil de sujetar. Se dice que hay personas con gran capacidad para crear problemas. En este caso, su realismo le empujará a simultanear la constante ascensión dentro de la plataforma cultural con una relativa aproximación hacia niveles más o menos públicos y administrativos. En este sentido, puede decirse que es un arquitecto que ha cuidado, de forma bastante estratégica, el desarrollo del llamado "curriculum vitae". Durante sus años de pensionado en Roma, hace constante acto de presencia en las "Exposiciones Nacionales" de aquellos años, obteniendo en ellas algún reconocimiento. Finalizada su beca romana, ocupará durante tres años, 1927-29 concretamente, el cargo de secretario de la Sociedad Central de Arquitectos. No es hombre de un solo registro. En 1926, participa en el "Congreso Nacional de Urbanismo". En 1929, colaborará con los técnicos del Ayuntamiento de Madrid en la preparación del "Concurso Internacional del Plan de Extensión de Madrid", materializada en el célebre libro "Información sobre la ciudad", anticipando, de alguna manera, su futura entrada en la Oficina Técnica Municipal. En 1928, realizará una notable exposición privada en el local "Amigos del Arte".

En la preparación de la mencionada "Información sobre la ciudad", dirigida por Fernández Quintanilla, intervinieron además de Mercadal, Antonio Vallejo, Czekelius, Bernardo Giner y Fernández Balbuena. Verdaderamente, un grupo de lo más heterogéneo. ¿Cuál es su denominador común?

Al lado de su actuación como portavoz y adelantado en España de la vanguardia racionalista, es también durante estos años cuando comienza a disociar, de alguna manera, su quehacer proyectual, haciendo de nuevo referencia al academicismo de sus años de formación. Mercadal comienza a dejar de ser el inveterado radical encarnado en el "Rincón de Goya". Cada vez aparecerá más

contaminado por el embrujo turbio de la polivalente espiritualidad Deco. Así surgirán simultáneamente a sus correctas proposiciones de 1929 para la Exposición de Barcelona, un renacido parámetro monumentalista evidenciado en sus propuestas para el Sagrado Corazón de Bilbao, el Ateneo Mercantil de Valencia, el 27, en colaboración con Emilio Moya, o el de la Reina Cristina, con Cruz Collado dos años después, actitud que comienza a sintomatizar tanto la relativa inseguridad interna de su poética racionalista como el extraordinario poder contaminante de la alianza establecida entre la atmósfera Deco y eclecticismo español. Evidentemente, algunos pensarán que esta contaminación constituirá un fenómeno positivo.

Hombre extraordinariamente proclive a la presentación en concursos (a lo largo de su vida participaría en más de 70), canalizará en muchos de ellos, con bastante fortuna, gran parte de los conocimientos adquiridos en el seminario de Jansen. Ya hicimos referencia al de Bilbao en 1926. Ya instalado en España, surgirán el 29 los de Burgos (primer premio), el mismo año el del Ferrol, obteniendo el segundo; el año siguiente el de Ceuta (accesit); posteriormente Sevilla, Badajoz, Logroño (segundo premio), etc. Sin embargo, y desde un punto de vista de referencia cultural, Mercadal, dentro de la urbanística contemporánea española, adquirirá su momento culminar gracias a una situación de recorrido algo más fortuito y elíptico; en 1929, Mercadal, arquitecto ubicuo, trabaja con Secundino Zuazo, mientras preparaba para la Administración la mencionada información previa del célebre Concurso de Madrid. (Me pregunto también, todo son preguntas, la relación que tuvo Mercadal con la presencia de Fleischer en el estudio de Zuazo, Casa de las Flores, etc. La Casa de las Flores puede ser leída en parte, como sabemos, a través de citas muy diversas, como planteamiento vienés. ¿Intervino Mercadal en esta obra? ¿conocía a Fleischer? etc.).

Como ya hemos indicado repetidamente, era en aquellos momentos el arquitecto español más "puesto al día" en lo que respecta a la urbanística europea. Y desde ese conocimiento, logró convencer a Zuazo sobre la oportunidad de su participación en él, sugiriéndole la conveniencia de una colaboración con Hermann Jansen, como sabemos, reciente triunfador en el similar Concurso de Ankara. (El conspirador es muy aficionado a formar equipos, comandos experimentales, como dice Oteiza). El instinto realista de Zuazo acogió positivamente la sugerencia de su joven colaborador, quizás aceptando la necesidad de un "aggiornamiento" de sus previos criterios metodológicos, en gran parte emanados de su intensa vinculación con Manuel Mañas, su conocimiento de los entretejidos legales en las leyes finiseculares del Ensanche y de una óptica, vis a vis, haussmanniana y secesionista. Mercadal actuó de mediador, intérprete y adelantado entre Zuazo y el maestro alemán y desconocemos si interviniendo luego activamente en la elaboración de un proyecto que, hoy en día, podría, en toda justicia, calificarse de histórico. No podemos menos de extrañar la falta de mención específica otorgada a esa intervención de Mercadal, probablemente decisiva, en la elaboración del Plan de Madrid.

Este mismo año, Mercadal actualizará el vasto proyecto de Zuazo para Sevilla, centrando su actuación en la zona de "Los Remedios" en cuya labor continuará hasta 1932, en que pasará a ocupar el puesto de jefe de la Oficina de Urbanismo de Madrid. (Precisión al canto: los planos de "Los Remedios" figuraron en la Exposición del 29, con una maqueta construida en Berlín. La gerencia de la

"Sociedad" estaba en manos del notario Diego Hidalgo, que fue nombrado ministro de la Guerra con Lerroux).

Por último, llegamos a la descripción de la génesis del momento estelar de Fernando García Mercadal, es decir, la fundación del GATEPAC, de quien habría de ser su primer y más temprano artífice. La apoteosis del conspirador. Nos detendremos un tanto en este apartado, intentando precisar fechas y situaciones que, de alguna manera, nos parece resultan importantes desde el momento que, como ya decíamos al principio, en determinadas lecturas se ha pretendido, quizás involuntariamente, ignorar su papel como lo que realmente fue, el primer gestor de la naciente conciencia en la vanguardia arquitectónica española. Insistimos en que, solamente por eso, García Mercadal merecería un lugar destacado dentro de la historia del Movimiento Moderno español, independientemente de que, como también señalamos, la aventura del GATEPAC haya sido frecuentemente sobrevalorada. Volveremos luego sobre esta caracterización, ciertamente incómoda. Por aquel entonces funcionaba intensamente la famosa y ya mencionada "Sociedad de Cursos y Conferencias" en donde, nos cuenta Martín Domínguez (recientemente aludido por Luis Buñuel en sus memorias a través de una coyuntura ciertamente surrealista), ofrecían "allí las suyas cuanto valía y brillaba en el mundo por aquel entonces: Bergson y Ortega, Stravinsky y Falla, Einstein y Marinetti, Claudel y Lorca; películas experimentales de Renoir alternaban con el Potemkin y la Línea General ...". Mercadal consiguió la venida de muchos de sus amigos europeos, Breuer, Mendelsohn, Van Doesburg, Gropius en 1928 y, hacia el mes de mayo del mismo año, Le Corbusier. En otro lugar nos referimos a esta situación. De entonces datan las visitas a El Escorial, siempre guiado por el arquitecto aragonés, sus entrevistas con Arniches y Domínguez, etc. Jose Luis Sert, todavía estudiante, no conocía por aquel entonces al maestro suizo, por lo que, enterado de su estancia en Madrid, le invitó telegráficamente a que repitiera en Barcelona las conferencias madrileñas que había promovido Mercadal. Hay personas dotadas de la difícil capacidad de aparecer siempre que se vislumbra un éxito. El maestro suizo no se hizo de rogar y trabajó contacto con los jóvenes catalanes. Un mes después, junio de 1928, un sector de los arquitectos de vanguardia europea decide celebrar una suerte de reunión-congreso en el Castillo de Sarraz en Suiza. Helene de Mandrot, organizadora y anfitriona de la asamblea, envía a Fernando García Mercadal las dos únicas invitaciones referentes a España. ¿Qué es lo que representaba Mercadal? Lo cierto es que había una cierta urgencia en organizar el viaje y el arquitecto recorrió algunas de las peñas madrileñas de la época buscando un compañero que asistiera con él a la reunión. Así surgió el nombre de Juan de Zabala, futuro autor de la conocida "Historia de la Arquitectura Española". En la reunión celebrada el 28 de junio de 1928, se acordó la fundación del CIRPAC (Comité Internacional para la Resolución de Problemas de Arquitectura Contemporánea) y del CIAM (Congreso Internacional de Arquitectura Moderna). De esta manera, Mercadal queda oficialmente vinculado a lo que pudiéramos denominar "institucionalización de la vanguardia", como único delegado, oficioso, español del CIRPAC. En esta calidad asistiría al Congreso de Frankfurt, el 29, y al de Bruselas, en 1930.

A partir de esos momentos aurorales, el proceso lógicamente se acelera a una gran multitud de niveles. Un año después de la fundación del CIRPAC, José Luis Sert consigue trabajar en el estudio de Le Corbusier, ese mismo año se celebra la exposición de las Galerías Dalmau en Barcelona, con obras de los jóve-

nes arquitectos catalanes, proliferan - es un decir, como sabemos- obras claramente conectadas con los movimientos internacionales, continua en Madrid la actividad de la Sociedad de Conferencias, Martín Domínguez se desplaza el verano del 28 a París para volver a tomar contacto con Le Corbusier, éste vuelve a España al año siguiente, 1929, acompañado de Leger, ambos visitan de nuevo Madrid y Barcelona, etc. Y, por último, se lleva a cabo la definitiva institucionalización paralela y correspondiente, dentro de la limitada escala española, de la llevada a cabo previamente en el castillo de Sarraz.



• Club Náutico de San Sebastián. J. M. Aizpurúa y J. Labayen

LA CREACIÓN DEL GATEPAC

Concretamente, en septiembre de 1930, tuvo lugar en San Sebastián el acontecimiento que habría de determinar la fundación del GATEPAC. Aizpurúa, Labayen, Ricardo Churruga y Fernando García Mercadal organizan, en el Gran Casino, una exposición de arquitectura y arte contemporáneo en donde intervienen las siguientes figuras:

De Madrid: Aníbal Álvarez, Esteban de la Mora, Arrate, J. Barroso, Calvo de Azcoitia, Fernández Shaw, García Mercadal, López Delgado, Amós Salvador.

De Barcelona: Rodríguez Arias, R. de Churruga, Fábregas, Illescas, Oms Gracia, José Luis Sert, J. Torres Clavé, Armengou, Perales.

De San Sebastián: Aizpurúa y Labayen.

De Zaragoza: Borobio.

Concurren como pintores: Bores, Cabanas, Cossío, Juan Gris, Maruja Mallo, Laura Alas, Moreno Villa, Miró, Olasagasti, Olivares, Angeles Ortiz, Picasso, Peinado, Ponce de León, Pruna, Ucelay, Viñes. (Me pregunto, desde un punto de vista absolutamente personal, ¿dónde estaba el joven guipuzcoano Oteiza, amigo de Aizpurúa, de Cabanas, de tantos otros? Oteiza tendría entonces 23 años, ganó, un año después, el primer premio de la Bienal de San Sebastian para jóvenes. ¿Conocía Mercadal a Oteiza?).

El 26 de Octubre, algunos de los expositores - no todos - se trasladaron a Zaragoza, ciudad natal de García Mercadal, celebrando una reunión con él donde quedaron planteados los esquemas de una organización que actuaría re-

presentando en España al mismo CIRPAC del que Mercadal era miembro, como antes decíamos, desde junio de 1928. Una suerte de delegación nacional. Asistieron a la reunión por Madrid: Mercadal, Felipe López Delgado y Calvo Azcoitia; Aizpurúa y Labayen por Guipúzcoa; Luis Vallejo y Real de Asúa por Vizcaya, y por Cataluña, Sert, Illescas, Ricardo Churruga, Rodríguez Arias, Torres Clavé, Alzamora, Subirana y Armengou.

El primer número de A.C. (Documento de Actividad Contemporánea), la publicación oficial del recién nacido GATEPAC, reseñaba ampliamente estos acontecimientos. De sus informes extraemos las siguientes referencias:

"De esta exposición de San Sebastián se puede decir que nació el "Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea" (GATEPAC), grupo que actualmente consta de tres subgrupos: uno en el centro (Madrid), otro en el norte (San Sebastián y Bilbao) y otro en Cataluña (Barcelona)."

"Una vez realizada la Exposición de San Sebastián tuvo lugar como consecuencia de ella la reunión de expositores y simpatizantes en Zaragoza, el 26 de octubre de 1930. Asamblea en la que se tomaron acuerdos y dictaron las normas que habían de regir el GATEPAC".

"Esta agrupación tiene como nombre "Grupo de Arquitectos y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea" (GATEPAC) y representa en España al "Comité Internacional pour la Réalisation de l'Architecture Contemporaine" (CIRPAC)".

"Los arquitectos que forman el GATEPAC son: Jose Manuel Aizpurúa, Luis Vallejo, Joaquín Labayen, Fernando García Mercadal, Santiago Esteban de la Mora, Manuel Martínez Chumillas, Ramón Aníbal Alvarez, Victor Calvo de Azcoitia, Felipe López Delgado, José Luis Sert, Manuel Subiño, Germán Rodríguez Arias, Pedro Armengou, Cristóbal Alzamora, Francisco Perales, Ricardo Churruga, Sixto Illescas, J. Torres Clavé".

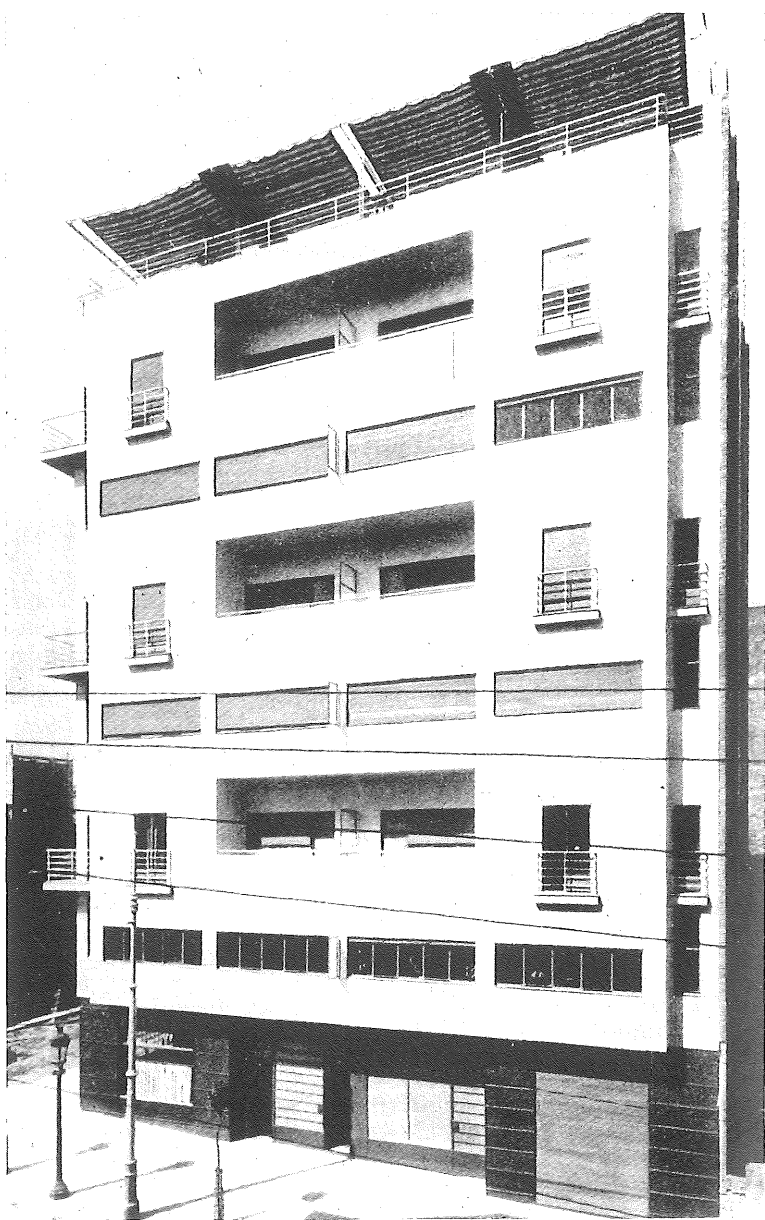
"El GATEPAC consta actualmente de tres subgrupos: uno en el centro (Madrid), otro en el norte (San Sebastián y Bilbao), y otro en Cataluña (Barcelona)".

Un poco antes de esta publicación, en noviembre de 1930, se había celebrado en Bruselas el II Congreso Internacional del CIRPAC, a donde asistió Mercadal, acompañado en este caso de Luis Vallejo y José Luis Sert como subdelegados. En el anterior, el subdelegado fue Amós Salvador.

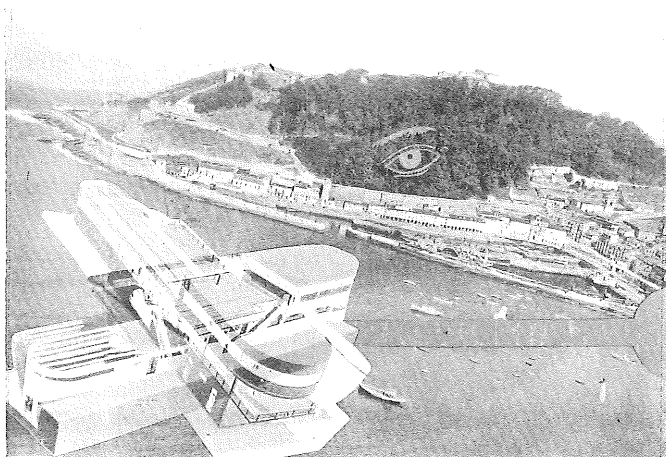
El 29 de marzo dio comienzo en Barcelona la reunión preparatoria del Congreso de Moscú (el de la mencionada Casa Eléctrica). Asistirán entre otros Le Corbusier, Gropius, Breuer, Van Eesteren, Pollini, Weissmann, Giedion, y por España, Mercadal y José Luis Sert. En esta reunión se aceptó al GATEPAC como único representante español del Comité Internacional.

Con esta definitiva consagración, García Mercadal, gran conspirador, da remate a la más provocadora de sus aventuras, la fundación y oficial instalación, a nivel europeo, del GATEPAC, del que evidentemente no podemos menos de considerarle como su primer y más definitivo artífice. Este sería, a nivel doctrinario, el momento más distanciado de la contaminación Deco en toda la aven-

tura de Mercadal. De todas formas, sobre la valoración del GATEPAC, el tema queda abierto a la polémica. Independientemente del trascendental papel jugado por él en su fundación, de lo hermoso de sus objetivos, la realidad frecuentemente ha desmentido el incienso vertido durante unos años sobre esta juvenil, vibrante, agrupación. Detengámonos un momento en este terreno.



• Casa en la calle Muntaner, Barcelona. José Luis Sert



• Portada de la Revista A. C. del GATEPAC

LA LEYENDA DEL GATEPAC

Veámoslo. Es claro que una de las aportaciones "no físicas" de la fascinante prédica de Mercadal, quizás la dotada de mayor vibración legendaria, fue, como hemos reseñado, esta creación del GATEPAC y sabemos también que, originalmente, el sector madrileño se compuso de seis miembros: Mercadal, Santiago Esteban de la Mora, Manuel Martínez Chumillas, Ramón Aníbal Álvarez, Víctor Calvo y Felipe López Delgado. No vamos ahora a intentar referir la historia última y las vicisitudes del grupo, sobradamente conocidas de todos.

Por el momento, algunas observaciones, inevitablemente deprimentes. Una de ellas referente a la actitud mantenida por los nombres de la generación Deco y aledaños, ninguno de cuyos miembros, a excepción del propio Mercadal, terminó por adherirse al grupo juvenil, representante oficial e institucionalizado de la ortodoxia racionalista. (Fernández Shaw, como hemos visto, les acompañó en la exposición preámbulo, pero luego su nombre no apareció incluido en el acto fundacional. Cabe también interrogarse del por qué de esta reconsideración).

Otra, que hace relación a la forma superior, cualitativamente, con que se manifiesta este mismo racionalismo en Cataluña. En este sentido, las discutibles tesis de Oriol Bohigas se demuestran acertadas. Si hacemos abstracción de José Manuel Aizpurúa, es claro que José Luis Sert y Torres Clavé acabaran llegando a ser, tras el éxodo de Mercadal, las auténticas figuras cumbre del racionalismo "ortodoxo" en España. (Personalmente no creo que este primer puesto de escalafón quiera decir demasiado, si atendemos a los resultados y el nivel demostrado por la concurrencia).

Y la verdad es que no se trata solamente del GATEPAC. Vayamos fuera del

equipo, por ejemplo, una obra como la "Colonia Residencial" de El Viso, con toda su carga nostálgica de mundo aislado, ghetto "intelectual-burgués", salpicando precisas estereometrías revocadas de gris e instaladas en diminutos jardines del entonces extrarradio, intentaba bordear, desde otros orígenes, esos mismos límites de pretendida ortodoxia. Pero bastaría comparar la resolución concreta de cualquier elemento, las ventanas, por ejemplo, y contraponerlas al paralelo expediente que diseñara José Luis Sert (por ejemplo, el Dispensario antituberculoso de Barcelona) para comprobar el diferente tacto lingüístico que anima a ambas propuestas.

Por último, la forma con que el "grupo de Barcelona" consiguió hacerse con el control absoluto del grupo y de sus revistas mientras, paralelamente, el sector madrileño, dejado de la mano de Mercadal, se distancia de los inciales afanes y entra, también, en unas contaminadas zonas de penumbra. Y, la verdad sea dicha, tampoco desde una ecuánime perspectiva internacional, había grandes cosas que contemplar en el sector de Barcelona. Su máximo talento, José Luis Sert, sucesor in pectore de nuestro arquitecto, disponía sobre todo de la coherencia, la disciplina y las condiciones del buen, excelente, discípulo.

Porque, pese a todos sus reconocimientos internacionales, cuando José Luis Sert, en sus estancias americanas, se aleja de la tutela inmediata, absorbente, de Le Corbusier, en lo que respecta a consideraciones de vanguardia, se sitúa en un plano de absoluta normalidad creadora (para un nivel operativo americano, preciso es decirlo), por otra parte bastante inferior en cuanto vibración experimental, arriesgada, al nivel demostrado en sus años en sus años de juventud, al calor directo de la presencia del gran maestro suizo. Espiritualmente, como señalábamos en otro lugar, lo mismo que le ocurriría a Mercadal. Pero ocurre que la normalidad, la tecnología, el standard, también son diferentes, etc. estamos hablando de una conciencia experimental, no de resultados edilicios. Desde esta perspectiva, el Sert americano es un hombre evidentemente notable. Pero ya nunca será un hombre de vanguardia. Tampoco se ha hablado mucho del papel desempeñado por su tío, el gran pintor José María Sert, amigo de Rockefeller, muralista del Waldorf, etc. en el origen de la odisea americana de su sobrino. José María Sert era un triunfador en Estados Unidos. Había conseguido, incluso, anular a Diego Rivera. Probablemente, su actuación, a la hora de conseguir instalar a su sobrino en Estados Unidos, resultó decisiva.

Sin embargo, la leyenda del GATEPAC incidirá siempre en los terrenos de una espectral dimensión "heróica". Releímos, en Italia, hace unos años, un comentario arquetípico sobre este tema: "...la guerra civil desperdiga a los miembros del GATEPAC, que deja todavía, como señala Bohigas, un heredero y una obra póstuma..." El heredero, al parecer, es el arquitecto Antonio Bonet que, tras graduarse en Argentina, organiza, se nos dice, el grupo Austral relacionado con la experiencia catalana.

"... Han transcurrido casi cuarenta años desde entonces. El régimen franquista, al revés de los de Mussolini y Hitler, no consiguió deshacer el Movimiento Moderno y, especialmente desde 1945, ha demostrado una ambigua, católica, tolerancia, hacia los artistas disidentes. Por lo tanto, el empeño que gravita sobre los arquitectos españoles no implica un punto final y un comienzo de nuevo, como ocurría en Italia y en Alemania. Para volver a pensar en la fase heroica de 1931 a 1937 es, sin duda, necesario pensar en una fase dramática en que las perspectivas culturales se entrelazan todavía más que las políticas".

De nuevo nos sobrecoge una cierta sensación de irrealidad. En primer lugar, para referirnos al "GATEPAC fundacional", sus miembros eran exactamente diecinueve. Los seis del grupo madrileño, uno de Bilbao, dos de San Sebastián y nueve de Barcelona. No vamos a entrar en clasificaciones ideológicas que resultarían, ciertamente, bastante sorprendentes para una cierta crítica.

Al terminar la guerra, habían muerto dos, José Manuel Aizpurúa y Torres Clavé, uno en cada bando. Y se exilian tres, Esteban de la Mora, Rodríguez Arias y José Luis Sert. Es decir, que permanecen catorce de los diecinueve iniciales. Permanece el 74 por 100 de sus miembros. Hablar de desperdigamiento resulta, por lo tanto, un tanto excesivo. La tensión, evidentemente, desaparece, pero dado que, contra lo que se quiere insinuar, la inmensa mayoría de sus miembros permanece en España, lo que convendría analizar son los motivos que justifican esa caída de tensión creadora en los que continúan trabajando en España.

Segundo: el heredero, pretendidamente dibujado a la manera de una suerte de Saint John Perse, "poeta de análisis y exilios, poeta de salida al mar y altivas indigencias". Demasiado espectacular para ser cierto. Una testamentaria semejante realmente induce al desconcierto, tanto desde el punto de vista de Antonio Bonet, en realidad un arquitecto de significación controvertida, como desde el propio GATEPAC. (En relación con el grupo Austral conviene advertir que, si bien es cierto que Bonet intervino en su formación, su origen puede también adscribirse a Ferrary Hardoy, Juan Kurchan y Jorge Vivanco. Los dos primeros habían coincidido, a finales de los treinta, en el taller parisiense de Le Corbusier y representan, de alguna manera, la vanguardia racionalista en Argentina. Posteriormente, y al lado de José Antonio Lepera, Salva, Peluffo, etc. promoverían una vasta serie de iniciativas, la revista "Tecné", el grupo de reconstrucción de San Juan, el "Instituto Tucumán", etc. A estos mismos creadores argentinos se deberá el célebre "Plan del Gran Buenos Aires" en donde, de la mano de Juan Kurchan, intervendrá el joven Clorindo Testa. Para la elaboración de este trabajo se requirió la asistencia, desde Chile, del teórico Juan Borchers).

Tercero: ¿Los arquitectos "disidentes" responsables del auge del Movimiento Moderno? ¿Quiénes eran los "disidentes"? ¿Alejandro de la Sota?, ¿Vázquez Molezún?, ¿José Antonio Coderch?, ¿Asís Cabrero?, ¿Rafael Aburto?, ¿Sáenz de Oiza?, ¿Javier Carvajal? Por favor...

Cuarto: "Volver a pensar en la fase heroica de 1931-37... Sería muy deseable para todos que las fases "heroicas" de la arquitectura española de anteguerra, caso de haberlas, estuvieran constituídas por episodios colectivos algo más densos operativa y proyectualmente por el puñado de dignos testimonios escritos por los jóvenes miembros del GATEPAC.

El GATEPAC, digámoslo claramente, fue una empresa lateral, y truncada en parte, desde la misma dimisión de su alma mater, Mercadal, desalentado, por lo que resulta ahora, con la perspectiva del tiempo, muy justificada la sorpresa manifestada por algunos de los grandes arquitectos de la época, Gutiérrez Soto y Zuazo, el propio Mercadal, por ejemplo, ante el carácter desmesurado con que la historiografía ortodoxa, exultante, ha intentado mitificar su breve, fragilísima, gestión. Desde una perspectiva internacional, la aventura del

GATEPAC ronda, ciertamente, si no lo impresentable, que no lo fue en verdad, por lo menos lo verdaderamente escuálido.

Si atendemos al plano de las realizaciones, no hay paralelo entre la generación del 25, Deco, lo que se quiera, y la de los jóvenes. Un edificio, simplemente, como el Capitol de Feduchi y Eced, o el Hipódromo de Torroja, Arniches y Domínguez, resulta, objetivamente, más importante que todas las del GATEPAC puestas en hilera, una tras otra. En un jefe de fila como Fernando García Mercadal, lo más provocador de su trayectoria se desarrolla precisamente al margen de la organización (Mercadal indica que escogió trabajar libremente para el Estado al ingresar por concurso en el I.N.P. y la Seguridad Social).

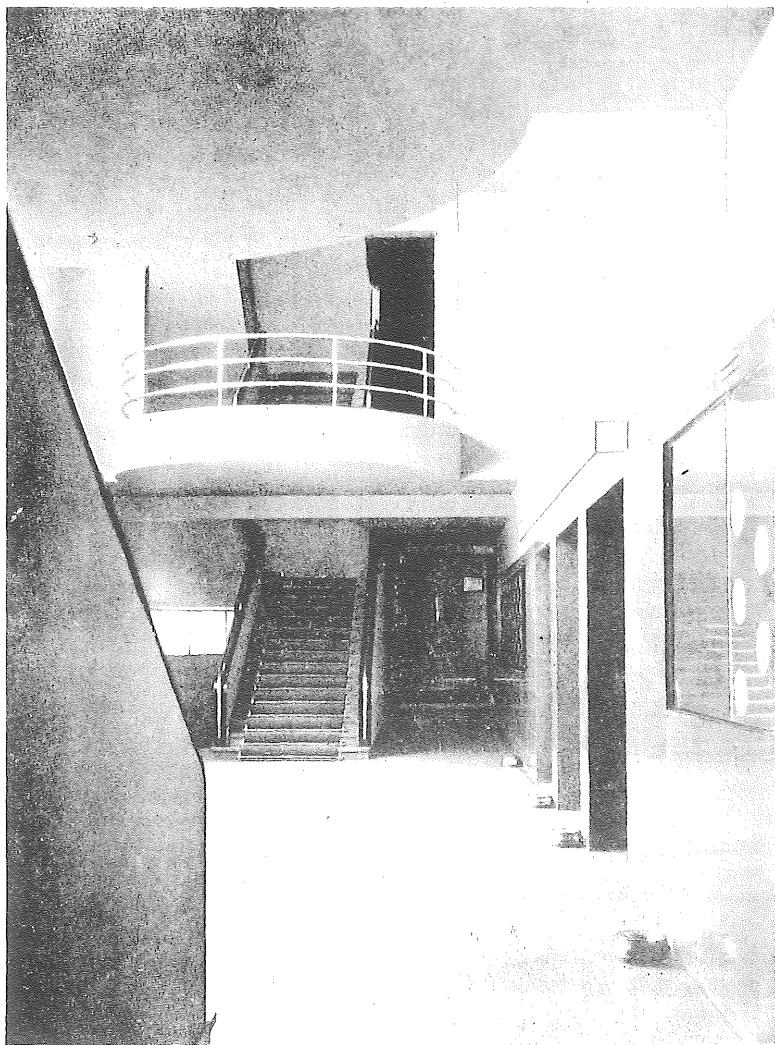
Incluso dentro del grupo, se acaba comprendiendo la extraordinaria reticencia con que algunos de sus miembros, Ramón Aníbal Álvarez por ejemplo, se han referido a ese momento. Algo parecido ocurriría con Felipe López Delgado, amigo entrañable de Aizpurúa y autor de una de las escasas imágenes válidas a que dieran origen los arquitectos de este equipo, el hermoso Cine Fígaro, de nuevo legible, y esto resulta bastante significativo, al margen de la ortodoxia y bajo la luz de la afanosa contaminación Deco-racionalismo. (Años después, López Delgado crearía otro extraño ambiente provocador, esta vez nacido del acuerdo Deco con el exotismo más contaminado, nos referimos al pequeño Bar Xauen, en la calle de Serrano, actual y desgraciadamente desaparecido).

Si en Barcelona puede hablarse de la actitud del buen discípulo, de su puesta al día en la ortodoxia y de la realización de una hermosa revista, en Madrid el GATEPAC con Mercadal, atendiendo a otra aventura, con un balance absolutamente decepcionante en la producción real de ese *environment* pretendidamente nuevo, acabó no siendo casi nada fuera del posible talento individual de algunos, no todos, de sus componentes.

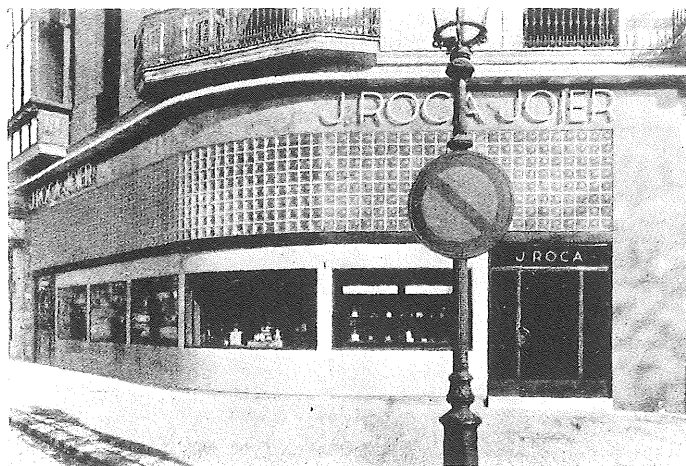
Mucho menos coherente ideológicamente de lo que la leyenda quiere hacernos ver (la historia posterior así lo demuestra), imperceptible a nivel de realizaciones, sumamente moderado en el talento demostrado por la inmensa mayoría de sus componentes, fue también irrelevante en la configuración de la ciudad (si establecemos, a nivel madrileño, un mismo parangón con la generación anterior. Aunque habría que hacer una salvedad, la notable colaboración entre el GATEPAC y Le Corbusier para Barcelona). Nulo en la definición de aportaciones verdaderamente originales, el GATEPAC se nos revela, simplemente, como una delegación extraordinariamente provincial del racionalismo europeo, un equipo de corresponsales alborotados, entusiastas, incapaz de formular una sola idea nueva, sin paralelo con ninguno de los grupos de vanguardia. El sueño de Mercadal, verdaderamente, no dio los frutos esperados. ¿Motivó eso su abandono, su dimisión, su desaliento, su cambio de aventura? Nunca lo sabremos. La verdad es que aquí, en Madrid, fue durante esos años el único conspirador de altura.

No hablemos del Bauhaus o del Stijl. Simplemente al lado del aludido grupo de Libera o Moretti (por no hablar de Terragni, sería demasiado), ese grupo tan displicentemente examinado por Gregotti, también los italianos son una cosa sería, el GATEPAC revela su genuina estatura, definitivamente secundaria, lateral, impalpable, dentro del concierto europeo. Fuera del aplicado rigor y bue-

na letra de Sert y Clavé, del coraje inicial de Mercadal formulando un sueño imposible, o el trágico lirismo de las imágenes de Aizpurúa, apenas nos queda nada entre las manos.



• Cine Figaro, Madrid. Felipe López Delgado



• Joyería Roca, Barcelona. José Luis Sert

MAS POLÉMICAS

MTM.- *Tu balance del GATEPAC es más bien sombrío.*

JDF.- Con alguna excepción, me parece bien poca cosa. A mí me hacen mucha gracia esos estudios sobre el "racionalismo español". ¿Cuál? ¿Dónde se encuentra? Si hacemos abstracción de algún momento de Mercadal, el inteligente despliegue, tan coherente, de José Luis Sert o el puñado de cosas de Aizpurúa, aquí no hay racionalismo por ninguna parte. Lo que hay es mucho Deco, ocasionalmente brillante.

MTM.- *El eterno retraso español operando de nuevo.*

JDF.- En lo que no se retrasaron, en cambio, fue en la vuelta de los historicismos. La eterna conciencia reaccionaria socava los fundamentos a través de la secuencia Monarquía, Dictadura y la propia República. Aquí surgen muchos problemas críticos, ajenos ya al escuálido GATEPAC, problemas que alcanzaron al propio Zuazo, el más eminente de todos ellos.

MTM.- *Apenas has hablado de la Institución Libre de Enseñanza.*

JDF.- Escapa un tanto a los límites de este estudio. Santiago Amón me hablaba de la exclusión, de sectarismos políticos de gestión de sus genuinos e insignes promotores: Francisco Giner de los Rios, su profeta, y Manuel Bartolomé de Cossío, su director y primer obrero. (Ambas calificaciones, nos aclara Santiago Amón, se deben a la pluma poco sospechosa de sectarismo de Alberto Jiménez).

Desde la nomenclatura de Oriol Bohigas, los únicos regímenes europeos a los que, de alguna manera, cabe la calificación de institucionalización de la vanguardia fueron el soviético, durante un brevísimo período post-revolucionario, escasamente traducido a nivel de realidades, y postrer y paradójicamente, el italiano, mucho más cumplido en el plano operativo. Esta situación se presta a amplias consideraciones. Veámoslas.



• Los Nuevos Ministerios, Madrid. Secundino Zuazo

EL PROBLEMA CRÍTICO DE ZUAZO

Incluso en sus más concretas decantaciones, el tema resulta muy complejo y, realmente, no demasiado fácil de esclarecer tras el sinnúmero de afirmaciones indemostradas en que parece recrearse el papanatismo nacional. La dificultad interpretativa de la arquitectura republicana nos la suministrará el mismo Oriol Bohigas en las primeras líneas de su estudio "Arquitectura de la Segunda República", en donde justamente aparece Secundino Zuazo como el arquitecto más representativo de aquella situación. La observación no puede resultar más significativa desde el momento en que, como ya hemos visto, también el caso Zuazo se nos aparece como un testimonio de extraordinaria complejidad, preñada de contradicciones, a cualquier nivel de lectura con que se intente la comprensión de su personalidad creadora. En un plano político, para cualquiera que le haya conocido personalmente o haya tenido el raro privilegio de examinar los textos de sus memorias, la imagen ideológicamente radicalizada de Zuazo no puede menos de resultar una auténtica irrealdad. Pese a su calidad de "Amigo de la URSS". Y para cualquiera, también, que examine con atención el texto de sus declaraciones personales publicadas en el fascículo 141 de la Revista "Arquitectura" - transcritas exactamente tal y como se emitieron y fueron corregidas por su autor, poco antes de su muerte - podrá constatar que los nombres de Prieto, Manuel Aznar, Primo de Rivera, Alcalá Zamora, Marqués de Hoyos, Azaña, el conde de Guadalhorce o Gil Robles, por ejemplo, aparecen desprovistos de toda personal connotación y en función exclusiva de sus respectivas incidencias en el desarrollo de sus ideas.

No quisiera prolongar excesivamente este apartado, aduciendo literalmente los textos al respecto o el caudal de nuestros recuerdos personales. Nos limitaremos a señalar la abrumadora irrealdad de esta literaria, fantástica, figura de Zuazo como definitiva formalización de radicalismo ideológico.

(Como hemos visto anteriormente, la inevitable mención a sus breves dificultades posteriores a la guerra, no sé bien hasta que punto no es hacer referencia inmediata a las ya aludidas fricciones personales con Pedro Muguruza. Ya hemos visto como trabajó activamente en Canarias, llegando a redactar el Plan de Las Palmas).

En un sentido, Zuazo, indiferentista, personaje en absoluto definible en términos de categorías canónicas, "purismo", neoplasticismo, organicismo, etc. es justamente considerado, en el punto más avanzado de su trayectoria, como un gran innovador en relación con los criterios al filo del siglo. No el único, ciertamente, pero sí, quizás, uno de los más importantes.

Pero desde el punto de vista antitético, podrá apreciarse igualmente el fantástico transformista que era, la valoración crepuscular que también anticipa espectacularmente el renovado gambito historicista de los cuarenta, revival de otro revival, el situado en el filo del siglo. (Otras muchas vertientes, asociadas al clima de los cuarenta, encuentran premonición en los años de preguerra. Así ocurrirá con el popularismo. Bastaría leer los textos de Giner de los Ríos o de Juan de Zabala, para vislumbrar esa misma debilidad por lo típico, cortijos, masías, barracas, caseríos vascos, en años muy anteriores. El propio Muguruza construyó, en Estados Unidos, edificios concebidos en una suerte de interpretación andalucista del llamado entonces "estilo californiano". Este revival, conocido también bajo el nombre de "Spanish Colonial" fue impuesto por Bertran Goodhue a raíz de la exposición de San Diego en 1915).

Ignorar esta realidad, obvia, patente, en las aplomadas moles de los Ministerios, aduciendo por ejemplo que no fueron terminados por él, constituye un ademán crítico disparatado que no se corresponde en absoluto con la realidad. Zuazo ha estado siempre muy satisfecho, en líneas generales - y así lo manifestó en público - con la obra realizada. Discreparía seguramente en soluciones de detalle, pero el general criterio escurialense, como señalaba Luis Lacasa, es totalmente suyo y muy anterior a la guerra civil. El álbum de dibujos, elaborado en París a partir de 1937 y con el que retorna a España en 1940, deseando incorporarse, según sus propias palabras, "a la gran tarea de la reconstrucción nacional" está integralmente concebido en clave historicista. (No creo que nunca se haya señalado la posible relación de los esquemas ministeriales de Zuazo con el posible precedente establecido por Lutyens y Baker para Nueva Delhi, que algunos emparentan con las imágenes representativas del III Reich. Manuel Smith discurrió a favor del rostro doméstico de Lutyens; Zuazo, de confirmarse esta historia, resonaría a esa segunda música del gran arquitecto inglés).

El tema Zuazo, en verdad, constituye un auténtico y pesado calvario para cualquier intento de pretendida idealización "racionalista" de la gestión republicana. Si se le desestima, lógicamente se pierde una de las aportaciones más poderosas de la época. Y queda sin explicación razonable su ejecutoria al lado de Prieto. Pero si se le incorpora, constantemente resurgen las dificultades y paradojas propias del creador ecléctico.

Paradojas historiográficas como esta ejemplar anticipación del historicismo de posguerra, el revival de la Ciudad Lineal burocrática, al margen de toda lingüística racionalista, que le aproximan a la dimensión de un Piacentini, para-

dojas políticas en su indiferente y sucesiva vinculación a los diversos regímenes (algo que, como hemos visto, ocurrirá también con López Otero). Lo más importante para él no era sino poder realizar sus propuestas. Paradojas cronológicas al considerar que muchas de las mejores obras, casa de Correos de Bilbao, Casa de las Flores (comenzada a construir en 1930, el proyecto es, por lo tanto, muy anterior) e incluso la propuesta de expansión de Madrid, etc. son anteriores a la República. (El Concurso Internacional, como sabemos, se organizó en 1928, las bases, información, memoria y convocatoria, un año después. Resulta significativo observar que, ya resuelto el Concurso, la primera persona que encargó a Zuazo la Prolongación de la Castellana fue un alcalde de la Monarquía, el Marqués de Hoyos...).

Para salvar esta última dificultad de las fechas (Oriol Bohigas cae, frecuentemente, a través de la exigencia de afinación en datar proyectos presentados, en esta sutil dificultad cronológica que, en ocasiones, tiene que conducirlo, lógicamente, a resultados en manifiesta contradicción con su tesis), se aduce que, en definitiva, estos resultados se conseguían gracias a un clima de "pre-república". El argumento parece forzado, demasiado proclive a la controversia. Observese que, desde el momento que fijamos el comienzo de esta situación en el proyecto de Zuazo y Mañas para Bilbao, el año 21, o las primeras propuestas racionalistas de Mercadal, el 23 ó 24, resultaría, paradójicamente, que la "pre-república" de Bohigas tuvo una duración mayor que la misma República. Según esta argumentación, podría hablarse del tan aludido secesionismo de Anasagasti o Palacios, hacia 1908, como post-república (la primera) o que la Escuela de Wagner se impone en España cuando declina la presión de Cánovas del Castillo.

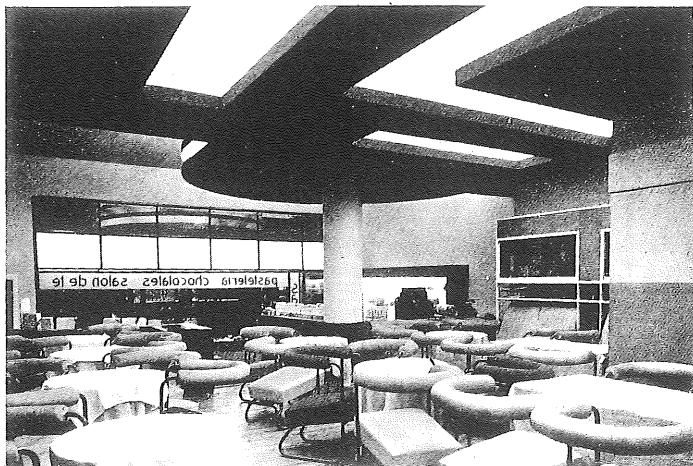
Decir que la República tuvo una gestión demasiado breve resulta exacto, pero desde una óptica antitética también puede, a su vez, argumentarse, con parecida exactitud, en sentido inverso, como lo hace Santiago Amón, aduciendo que la Monarquía no pudo finalizar los proyectos que ella misma había emprendido. En ese sentido, Bohigas se coloca de nuevo en una situación críticamente muy peligrosa cuando señala, por otra parte con perspicacia, las cinco grandes obras del período republicano:

Ciudad Universitaria
Plan de Expansión de Madrid
Polémica del Movimiento Moderno
Eclosión del GATEPAC
Ensayos de socialización

Y lo curioso es que cuatro de ellas, las iniciales, surgieron precisamente dentro del período monárquico, siendo continuadas en el republicano. (Y sobre la quinta, cabe el preguntarse a qué se está refiriendo exactamente).

Se echa en falta el testimonio de la Gran Vía madrileña, de lectura cronológica mucho más intrincada. No terminan ahí las paradojas. Recientemente, Silvia Danesi, al referirse a las aporías de la arquitectura italiana en el período fascis-

ta, hace mención de la "mediterraneidad" y el "purismo", precisamente dos de los parámetros más frecuentemente manejados por los arquitectos que se pretende adscribir, en propiedad, al período republicano español. Esta observación nos lleva, de nuevo, directamente, hasta el siguiente apartado.



• Pastelería Sacha, San Sebastián. J. M. Aizpurúa

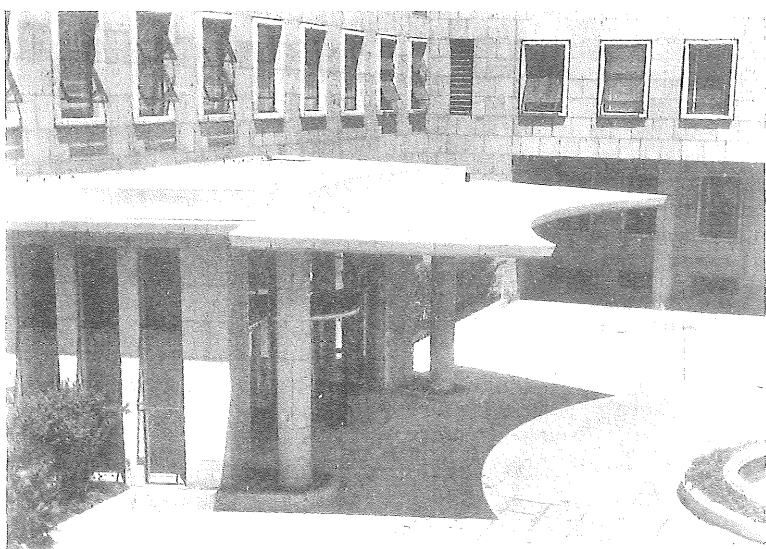
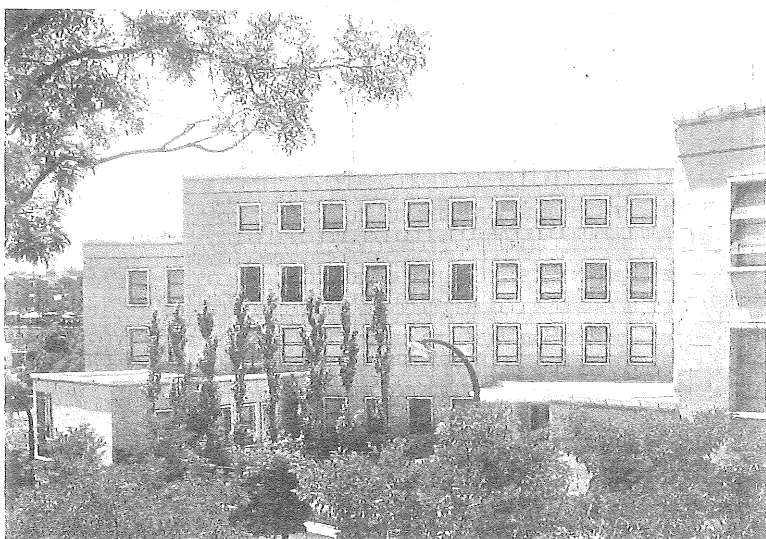
EL PUNTO DE INFLEXIÓN

Porque, evidentemente, desde el punto de vista examinado resulta provocador el parangón italiano. Se ha dicho que, a la hora del análisis del Movimiento Moderno, el caso de Italia comprendía, miniaturizándolas, las fases más significativas del proceso europeo.

Así, se nos dice, surgirá la llamada destrucción futurista, alterando la estanca laguna del academicismo, como correspondencia (adelantada en el tiempo) al constructivismo ruso y al expresionismo alemán, más tarde, el funcionalismo en sus diversas tendencias, un paso más y, con la consolidación del espíritu nacionalista, la reacción monumental, gemela de la soviética, germana y francesa, con el apéndice de las tendencias vernáculos inspiradas en la construcción menor. Incluso desde este esquemática perspectiva, resulta muy sencillo comprobar el carácter deficitario del caso madrileño, totalmente carente en su evolución de un vector homologable al futurismo.

Por otro lado, tampoco existía (como pudo haber ocurrido en la Rusia post-revolucionaria) posibilidad de educar, ex-novo, a unas generaciones de arquitectos liberados de la presión tradicional del academicismo. Conviene insistir en la realidad palpable de que la arquitectura monumental, en sus variadas acepciones, nunca había sucumbido en España, bajo la doble perspectiva cultural y moral, conformando en los sectores más débiles de la estructura arquitectónica una mentalidad conformista, acomodaticia y medrosa.

Ramón Aníbal Álvarez, por ejemplo, se ha referido a ese momento. Algo parecido ocurrirá con Felipe López Delgado, amigo entrañable de Aizpurúa y autor de una de las escasas imágenes válidas a que dieran origen los arquitectos de este equipo, el hermoso cine Figaro, de nuevo legible, como vimos, y esto resulta bastante significativo, al margen de la ortodoxia y bajo la luz de la afanosa contaminación Deco-racionalismo.



• Edificio del Alto Estado Mayor, Madrid. Luis Gutiérrez Soto

¿INSTITUCIONALIZACION DE LA VANGUARDIA?

La leyenda nos lleva de la mano hacia otro de los aspectos críticamente más controvertidos del papel cultural desempeñado por el GATEPAC y centrado, según narran los entusiastas, en su pretendida encarnación de "los ideales arquitectónicos de la II República española". La tesis, muy extendida, se encontraría homeopáticamente reseñada en el conocido texto de Oriol Bohigas referente a los intentos republicanos de "institucionalizar" el arte de vanguardia. Este punto de vista, y especialmente en lo que se refiere al mundo arquitectónico, ya discutido por nosotros en el mencionado trabajo sobre el arquitecto catalán, parece exigir algunas precisiones que vamos, ahora, a intentar recordar.

El tema se nos ocurre bastante más complicado y contradictorio que el de una entusiástica, oficializada, "institucionalización". Evidentemente, una apertura política, cual la intentada en aquella situación, debía en principio estimular algunas de las componentes ideológicas de la figura integral del arquitecto "racionalista" - y en general, del artista - de la época y, por tal motivo, favorecer el llamado "eón progresista" en el sentido que da Kopp al término. (Según advertencia de Umberto Eco, toda "función signo" como es la arquitectura, connota una concepción de la vida, una ideología en definitiva, connotación que en este caso había, por fuerza, de resonar ante las nuevas estructuras políticas).

A nivel puramente sintáctico, debe también señalarse que ese período coincide, cronológicamente (especialmente si consideramos el consuetudinario retraso del panorama español) con la digamos "madurez" del racionalismo europeo, reflejada de algún modo (más bien tenue, la verdad sea dicha) en nuestro país y en mayor medida que en los complicados, espesos, períodos precedentes que venimos de examinar, dominados por otras atmósferas, Secesión, Deco... sensiblemente más intrincadas.

Es decir, nos enfrentamos a un doble plano de lectura: a) un estímulo de la connotación ideológica, forzosamente interactiva, b) una situación cronológica de mera coincidencia con un momento europeo de relativa plenitud racionalista.

Ambas realidades auspician un minoritario despliegue artístico de cierta relevancia que, al plantear la existencia de un confuso caldo de cultivo cultural (interchocando, de hecho, con todas las memorias precedentes y sucesivas, Deco, etc.), parece que habrá de trascender a ciertos creadores de la época, más allá de sus propios límites personales (y, en lo que se refiere a la ortodoxia lingüística, situando las obras, en muchas ocasiones, bastante al margen del canonismo funcionalista).

Ahora bien, el fenómeno no resulta tan diáfano como pudiera desprenderse de la lectura apresurada de las líneas anteriores, mereciendo ser examinado desde ópticas más capilares. En otras palabras: ¿son estas realidades adscribibles únicamente al período republicano? ¿cabe decir que la República "institucionaliza" - vocablo realmente peligroso - un arte de vanguardia? No hablemos de la Secesión, vengamos más acá en el tiempo y comprobaremos que casi todas las fechas trascendentales son anteriores a la proclamación de II República.

La madurez de muchos de los grandes nombres de la época, y no nos referimos únicamente a Madrid, se alcanzan ya en pleno período monárquico - Ortega, Baroja, Unamuno, Vázquez Díaz, Juan Ramón Jiménez, etc. - el GATEPAC se crea en 1930, Zuazo proyecta el 29 su Plan de Madrid, los primeros proyectos vagamente racionalistas - Mercadal - se elaboran el 27 (otros hablan del 23 ó 24), la Ciudad Universitaria es encomendada al secesionista López Otero bajo Alfonso XIII y Primo de Rivera (precisamente por el real decreto del 17 de Mayo de 1927), Mercadal es nombrado miembro del CIRPAC el 28, Sert y los jóvenes catalanes se organizan en 1929, el mismo año proyecta Aizpurúa el Club Náutico de San Sebastián, el 23 se inicia en Vizcaya el importante despliegue cooperativo de viviendas baratas, el primer Congreso de Urbanismo se celebra el 26, las tres primeras obras racionalistas - Fernández Shaw, Mercadal, Bergamín - se construyen el 27, el Concurso del Aeropuerto de Barajas el 30, etc.

¿Sería entonces más propio hablar de una cierta aceleración de un proceso ya iniciado anteriormente? El segundo interrogante exige muchas precisiones, apuntadas por nosotros en diversas ocasiones. Hablar de "institucionalizar" el arte de vanguardia cuando se configuran los Nuevos Ministerios, es decir, el rostro externo del nuevo régimen en clave neo-herreriana y la obra urbanística aneja - Prolongación de la Castellana - a través de unos criterios filtrados, por lo menos en parte, de Haussmann o ciertas facetas de la Secesión, resulta más bien paradójico. De hecho, luego lo veremos, el proyecto de los Nuevos Ministerios, desde el punto de vista de la polémica internacional, se instala en un nivel equiparable a los célebres y denostados episodios de la Sociedad de Naciones, el Palacio de los Soviets, etc.

Personalmente creo que, aun admitidas sus indudables características estimulantes, el papel arquitectónico desempeñado por la República resulta mucho más ambiguo y prendido de interrogantes de lo que parece desprenderse de entusiásticas enunciaciones al uso. Insistimos. No es casual la lectura que Lacasa da al fenómeno Prieto - Zuazo. Luego volveremos a tratar de este punto con motivo de un estudio de Bohigas sobre el período republicano en donde,

quizás, se percibe una mayor adecuación de esta tesis, siempre que nos atengamos al limitado contexto catalán del Gobierno de la Generalitat.

Pero, si nos referimos a la situación de la capital de España, la expresión de Oriol Bohigas sólo metafóricamente puede ser aceptada y, aun así, no desaparece el riesgo de desvirtuar la estrictamente histórica. ¿Es acaso misión de un régimen político institucionalizar el arte y la cultura en general? Debe, más bien, promoverlos y hacer sensible, en todo caso, a la temperatura socio-histórica en que ello se produce.

Santiago Amón señalaba que, si un régimen político institucionaliza la cultura (observa, de paso, el sentido etimológico del vocablo "instituire" más afín al de "stare" y, en consecuencia, al "status" que es lo más hostil a la noción política de "progreso"), "malo para la cultura y malo también para el régimen". Nos dice que la República del 31 supo, sin duda alguna, sensibilizarse ante la temperatura cultural, llegada de forma rectilínea sin meandros ni fisuras hasta sus mismas puertas, merced a un proceso histórico amasado en las dos etapas precedentes que habían rehuido toda definición concreta de institución política. Buena prueba de ello es que el proceso cultural se fue desplegando a través de las formas tan dispares de gobierno como Monarquía, Dictadura y la propia República.

Esta República del 31, lejos de dictar la cultura oficial, institucionalizada, lo que realmente hace, según Amón, es intentar formar el ámbito de una cultura libre, aceptar, en última instancia, aquel clima de intrínseca libertad que, por ser esencial al despliegue de los procesos auténticamente culturales, venía explicitándose a las claras en las etapas anteriores (Monarquía y Dictadura).

Las instituciones culturales surgidas a lo largo de la transición - Monarquía, Dictadura, República - son de carácter eminentemente libre, pareciendo, al respecto, harto ejemplar, arquetípico del desarrollo de las más significativas de todas ellas, la que anidó en lo que denomina "nexo-tricipite" del proceso político indicado cuyo nombre, Institución Libre de Enseñanza, ahorra comentarios, ya que estamos hablando de "institucionalización".

Por otro lado, parece evidente que, incluso dentro de las calificaciones más elevadas, los veteranos de tantas y tantas batallas escritas en clave ecléctica, monumental, historicista, difícilmente se encontraban en condiciones de protagonizar las exigencias de una fase histórica oficialmente signada por los movimientos revolucionarios de todo orden, la depresión económica y el existenz-minimum.

Esta constatación no significa, no debe significar en absoluto, una desvalorización de su aventura. Simplemente refleja la existencia de terrenos culturales diversos. Preciso es reconocer que, a pesar de todas sus dispersiones, los hombres de la Gran Vía madrileña investigaron un ábaco figurativo incomparablemente más amplio que el desplegado por el reduccionismo del GATEPAC. En este sentido, podría incluso decirse si en Francia acostumbra a hablarse del proceso de lenta erosión padecido por el racionalismo, en España, en Madrid, la clave sería exactamente la opuesta, es decir, el proceso de lenta erosión de las vetas más provocadoras del eclecticismo.

Quizás en este mismo orden de ideas, España esté pagando la debilidad de sus

pródomos neoclásicos. La poética corbusierana que, como señala Zevi, contraía y destilaba la instrumentación expresiva en un repertorio de doble ascendencia, Ledoux y Loos, no contaba aquí, en la Escuela madrileña, con similares precedentes. Desde esta perspectiva podría decirse que Mercadal se inventa, desde cero, el turbio racionalismo español, la voluntad afanosa, aunque inconstante, de precipitarse hacia la sincronía europea. Y es curioso observar cómo, desde Italia, habría de recoger y difundir a través de la revista *Arquitectura* la polémica "horizontal-vertical" establecida entre los racionalistas y Piacentini, en la que habría de terciar el propio Croce. (Innecesario es decir que el alcance de esta alternativa careció aquí de comprensión adecuada).

Como suele ocurrir frecuentemente, el precio de esta función excepcional, como catalizador de puestas al día e intercambios internacionales, auspiciando consensos de las más heterogéneas fuentes, no fue sino la falta de una auténtica dimensión creadora, deteniéndose rápidamente sus ímpetus iniciales. La verdad es que la vanguardia, con mucha más razón de lo que señalaba Persico para el caso italiano, trabajando para elites discontinuas y reducidas, no nacía de exigencias profundas, sino de convulsiones de salón y actitudes vagamente diletantes.

Resulta significativo que un hombre como Oriol Bohigas, de un gusto tan agudo como sectorario, no perciba la incapacidad española (en Madrid y Barcelona) para personalizar adecuadamente el código internacional. Ni en el cenáculo de José Luis Sert, ni fuera de él, surgen textos memorables. Zevi se ha quejado frecuentemente de que Italia no llegara a conseguir un acuerdo orgánico y estable entre historiadores de arte y arquitectos, al no contar con un Pevsner, un Berhendt, un Giedion, un Mumford. Pero, junto a ello, adelanta que Pagano consiguió hacer participar a críticos como Persico, Raffaello Gioli, Giulio Carlo Argan, Raggiante, el mismo Roberto Longhi en la política futurista.

Sin necesidad de hablar de vector idealista ¿Cuál sería la contrapartida española? ¿Torres Balbás? ¿Fernández Balbuena? ¿Anasagasti? ¿Las crónicas romanas de Mercadal? Realmente, la contribución teórica española al debate resulta una de las más pobres del mundo civilizado. (Es curioso, también, desde este punto de vista, constatar la escasísima incidencia de la cultura wrightiana en España. Habría que esperar a la década de los cincuenta para que la figura del viejo maestro americano comience a ser conocida en nuestro país).

Se ha señalado, ad nauseam, que toda nación ha tenido su contribución propia y fatal para la orientación arquitectónica. Se analizan las conocidas fechas clave: 1917, Concurso de la Sociedad de Naciones, 1931, Palacio de los Soviets, 1934, Escuela de las Jerarquías del partido Nacional-socialista, 1934 Palacio Littorio en Roma... ¿Y en España? Se da la fecha de 1938. No fue así. El declive de la parábola europea, centrada en torno a 1933, precisamente poco después que Asplund realizase la Exposición de Estocolmo y Aalto el Sanatorio de Paimio, encuentra su perfecto acomodo en España con la tan mencionada y emblemática obra de los Nuevos Ministerios. La ratificación de ese viraje internacional se centra en el proyecto de Zuazo, perfecta correspondencia nacional a los testimonios aludidos a nivel europeo, en una inflexión clasicista cuya reapertura habrán de asumir, posteriormente, con entusiasmo, muchos de los protagonistas de las cohibidas batallas de vanguardia.

CONSECUENCIAS DE LA GUERRA CIVIL

Otra de las afirmaciones que conviene volver a examinar son las auténticas consecuencias que produjo la guerra civil en lo que respecta a la salida de España de un sector de la clase profesional y que, de alguna manera, se recogía en el aludido texto de Zevi. Bohigas, como sabemos, se refiere a ello en los siguientes términos: "...consecuentemente, el exilio o la desaparición de nuestros mejores arquitectos". Ya no se trata sólo del GATEPAC, como antes veíamos, al parecer la flor y nata de los arquitectos emprendió la desbandada.

La afirmación resulta algo apresurada. La cifra de arquitectos españoles exilados, según datos de Giner de los Ríos y extraídos de su obra "50 años de Arquitectura española", fue de 45 ó 46, cifra a todas luces minoritaria en el plano cuantitativo. En un plano de valoración y prestigio profesional, a la lista de desaparecidos o exilados puede oponerse una lista, sensiblemente más amplia, de nombres de anteguerra, por lo menos igualmente ilustres, que permanecieron en España o que muy pronto habrían de retornar.

Completemos las referencias anteriores ceñidas al GATEPAC. Frente al exilio de Lacasa, Sánchez Arcas, Martín Domínguez, Bergamín, Rodríguez Arias, José Luis Sert, Amós Salvador y la muerte de Torres Clavé, se puede ofrecer la correspondiente de los que permanecieron o retornaron rápidamente, Fernández Shaw, García Mercadal, Antonio Palacios, Blanco Soler, Carlos Arniches, Víctor Eusa, Joaquín Labayen, Pedro Muguruza, Eduardo Torroja, López Otero, Gutiérrez Soto, Durán Reynals, Pedro Ispízuza, Miguel de los Santos, Manuel Galíndez, Agustín Aguirre, Sixto Illescas, Pascual Bravo, López Delgado, Luis Feduchi, Secundino Zuazo, etc. y, como antes veíamos, la muerte en San Sebastián de José Manuel Aizpurúa.

La pregunta a formular es, más bien y como ya apuntábamos, esta otra: ¿Qué

ocurrió para que estos nombres perdieran gran parte de su demostrada capacidad de provocación de antaño y el relevo más dinámico de la Escuela de Madrid tuviera que afrontarse casi en exclusiva a través de las nuevas generaciones de postguerra? Plantear el problema en los términos antedichos es claro que no refleja, en absoluto, la situación real. En otro lugar, intentaremos resolver el interrogante planteado.

En conclusión, y exactamente al revés de lo que se viene diciendo, podría señalarse que la situación arquitectónica planteada durante el período republicano escasamente registra ningún proceso de ruptura con la trayectoria marcada en las décadas anteriores. Es un mismo ademán evolutivo, que continua desarrollándose al calor de motivaciones de índole sensiblemente más amplia que la derivada del cambio de régimen.

Por otro lado, como antes señalábamos, es claro que la República dispuso de muy poco, escaso, tiempo y careció de un clima lo suficientemente estable para auspiciar involuciones de mayor entidad. Concretamente desde el punto de vista de la capital, su actividad urbanística se cerrará con la elaboración de un Plan Regional que comprendía también un intento, en gran parte auspiciado por Mercadal, de creación de las denominadas Playas del Jarama, como equivalente a la Ciudad de Reposo barcelonesa.

El hecho arquitectónico más representativo del período final está constituido, como es sabido, por el célebre pabellón español en la Exposición del 37, una obra extraordinaria de Luis Lacasa y José Luis Sert.

Desde el punto de vista estrictamente madrileño, se puede mencionar la creación por Prieto, en 1937, del Comité de Reforma, Reconstrucción y Saneamiento de Madrid, posteriormente dirigido por el Ministro de Obras Públicas y Comunicaciones, el mencionado arquitecto Giner de los Ríos. Formaban parte del Comité Luis Bellido, José Lorite, García Mercadal, Roberto Fernández Balbuena y Teodoro Anasagasti, como Jefe de una sección denominada "brigada de desescombros". Este Comité asimiló a algunos arquitectos madrileños vinculados a la Administración, entre ellos, al padre de Sáenz de Oiza, el arquitecto Vicente Sáenz Vallejo. (En otro orden de ideas, se puede mencionar también la desaparición, en 1936, de la primera línea de autobús, reinstaurada en 1948).

Resulta curioso examinar el repertorio de nombres que se gradúan en el período republicano: Pedro Bidagor en 1931, José Luis Arrese en 1933, Eugenio Aguinaga y Carlos de Miguel el 34, Valdés Larrañaga y Félix Candela el 35, Fernando Chueca y Ambrós Escanellas el 36, Victor d'Ors el 39, etc. todos ellos nombres que, de una u otra forma, habrán de desempeñar papeles decisivos y, ciertamente, bien diversos en los años de posguerra.

Si, en verdad, la Escuela de Madrid, de alguna manera ya consolidada en la década de los treinta, estalla deshaciéndose con el conflicto civil, resultará significativo vislumbrar los oscuros caminos bajo los que la extraña reagrupación se va a ir, paulatinamente, originando. (Entre los factores decisivos al respecto y adelantando ideas, el papel desempeñado por alguna figura clave, no demasiado entendida en su justa valoración, cuya titulación acabamos de reseñar).



• José Manuel Aizpurúa

EPÍLOGO 1. AIZPURÚA

MTM.- *Quizás debiéramos ahora recapitular un poco todo lo apuntado. Si no todo, que sería difícil, algunos puntos por lo menos.*

JDF.- Como quieras.

MTM.- *Es curioso lo que apuntas de que, en Madrid, apenas hubo racionalismo ortodoxo.*

JDF.- No es curioso. Es una evidencia. Fíjate en el libro de Carlos Flores. Las ilustraciones correspondientes a ese período, casi todas corresponden a Barcelona. Sert, Sixto Illescas, Torres Clavé, Armengou, Durán Reynals. En Madrid, con las excepciones antedichas, Sánchez Arcas, etc. casi todo es Deco.

MTM.- *Resta el tema de José Manuel Aizpurúa.*

JDF.- Ese es otro caso complicado. Desgraciadamente, Aizpurúa no dispuso de tiempo para demostrar todo su talento.

MTM.- *Así es. Parece que su mejor obra la hizo al principio, con el espléndido Club Náutico de San Sebastián, en una fecha tan temprana, 1929... El y José Luis Sert marcan los ápices de la investigación racionalista en España.*

JDF.- También es curioso lo que ocurre con Aizpurúa, con su trágico final, en 1936. Porque la verdad es que todo el mundo que le conoció, de Luis Moya a Mercadal, de Zuazo a Gutiérrez Soto, de Carlos de Miguel a Fernández Shaw,

hablaban maravillas de él. El yerno de Sánchez Arcas, otro hombre que colaboró decididamente con él, pese a las diferencias ideológicas, me hablaba de los intentos de su suegro para liberarle. Me refiero al escultor Juan de Haro. Pero todo fue en vano.

MTM.- *¿Había diferencias entre Aizpurúa y Sert?*

JDF.- Creo que se trataba de temperamentos muy distintos. Lo he discutido mucho con Oriol Bohigas. Este consideraba un poco elemental la idea del Náutico en relación con los barcos, "algo en lo que nunca hubiera caído José Luis Sert". Bueno. Yo pienso de otra manera. Sert, que tenía grandes dotes de organizador de las que carecía Aizpurúa, tenía una visión efectivamente profunda del racionalismo, pero afectada de un cierto prosaísmo.

MTM.- *El tema de la arquitectura náutica es un invariante de la época.*

JDF.- Eso, además. En dos vertientes, desde el racionalismo de paquebote a la Le Corbusier, obsesionado por esta idea, hasta la visión Deco, del palacio flotante, con el Normandie, el Bremen, etc... De hecho, estas imágenes eran muy comunes en la época. Creo que la primera fue debida a Mercadal. Luego vinieron las de Gutiérrez Soto, Sixto Illescas, etc. Pero la mejor, la más quintaesenciada de todas, es la de Aizpurúa.

MTM.- *Colaboró mucho con Joaquín Labayen.*

JDF.- Sí. Pero no fue el único. Hizo también un proyecto de hospital con Sánchez Arcas que puede considerarse como el Clínico larvado. Y luego con Lagarde. Más tarde, con su primo Aguinaga. Seguramente se me olvidan muchos nombres.

MTM.- *No está muy bien documentada su obra, ni siquiera en el monográfico que le dedicate en Nueva Forma.*

JDF.- No. Faltan muchas cosas. Les pusieron una bomba en el estudio que destruyó casi todo. Luego, tras su detención, puedes imaginarte. Lo poco que conseguí rescatar, me lo dio Labayen. También conseguí algo, de índole urbanística, a través de un hermano suyo. Luego robaron en mi casa y todo desapareció. Mira que también es desgracia...

MTM.- *Ese es otro tema. El pensamiento urbanístico del GATEPAC.*

JDF.- Otro tema delicado. Ahí estuvieron también mucho más rápidos los catalanes, colaborando con Le Corbusier en el Plan Maciá, la Ordenación de la Gran Vía Diagonal, el proyecto de Casa Bloc en la barriada de San Andrés... Aizpurúa también trabajaba por su cuenta en ese terreno. Desgraciadamente, la destruc-

ción de su estudio, incendios, bomba, etc. ha hecho que sólo llegaran hasta nosotros unos croquis muy primerizos. Es lo mismo que ocurrió, antes lo veíamos, con el estudio de Alberto del Palacio, lo que ha dado lugar a tantas polémicas.

MTM.- *Otro tema curioso es el de las Escuelas de Cartagena donde colaboró con su primo Eugenio Aguinaga, que parecen, según las fechas que da Carlos Flores, adelantarse a las de Busto Arsicio de Terragni.*

JDF.- El tema de las escuelas era importante para Aizpurúa. En ese mismo año, 1932, proyectó una muy hermosa, como Grupo Elemental de Trabajo en Avila. Lo que pasa es que lo firmó el Grupo Norte, del GATEPAC. Pero evidentemente era suyo, probablemente con Labayen. Lo que dices de Terragni es más discutible. Hablé de eso bastante con Rafael Moneo. Me inclino a pensar, dado el carácter riguroso de Carlos Flores, que se trata de una errata, 1932 en lugar de 1935. La filtración no discurría así, de España a Italia, sino exactamente al revés. Terragni creo que iba por delante.

MTM.- *Siempre que hablamos de José Manuel Aizpurúa, se impone el recuerdo de la alternativa de José Luis Sert, tan distinto...*

JDF.- Sí. José Luis Sert era mucho más seco, como más conceptual. Y tantas veces con ese aura de "alumno modelo". Con sus relámpagos ocasionales, como esa espléndida casa-patio que construyó el 58, en Cambridge, Massachusetts. Probablemente la casa Huarte de Molezún y Corrales resulta difícil de comprender sin ese precedente.

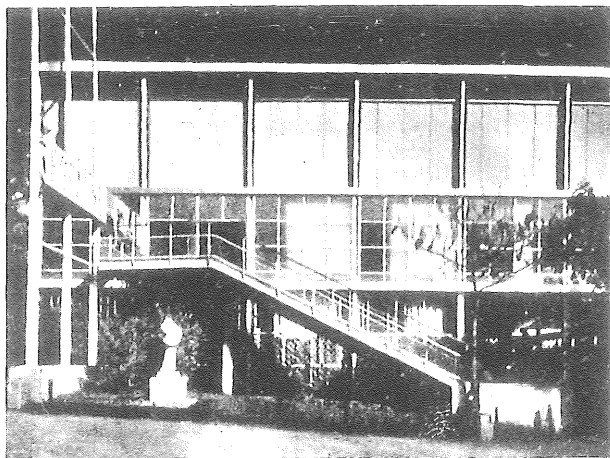
MTM.- *¿Cómo fueron los últimos días de Aizpurúa?*

JDF.- Ahí tengo que volver a referirme a los recuerdos de Mercadal. Este, que era amigo suyo, se encontró de bruces con él, en Madrid, el 15 de Julio de 1936. Venía, por lo visto, en un enorme coche amarillo. Aquellos eran días muy serios, se palpaba la tragedia, como dicen, y Mercadal le invitó a comer a su casa y, con instinto, le dijo que tuviera cuidado y que se quedara con él. De alguna forma, le ofreció protección. Todo fue inútil y Aizpurúa retornó rápidamente a San Sebastián en su detonante vehículo. El levantamiento triunfó en Pamplona y Vitoria pero fracasó en Bilbao y San Sebastián. Aizpurúa fue detenido y fusilado horas antes de entrar los nacionales en San Sebastián. Otra situación de la que no se habla casi nada.

MTM.- *¿Hubiera sido todo igual si Aizpurúa hubiera sobrevivido?*

JDF.- Carlos de Miguel, que le trató bastante, opinaba de forma diametralmente opuesta. Me decía que el único arquitecto con fibra y talento suficiente para oponerse al revivalismo historicista posterior era precisamente Aizpurúa. Que hubiera sido Ministro, Director General de Arquitectura, cosas de esas, signan-

do para el futuro la trayectoria de anteguerra. No sé. Es difícil dar una opinión. (Por cierto que, según me decía Santiago Amón, hay por ahí una fotografía de Picasso y Aizpurúa en pleno ágape. No hubo manera de conseguirla). Si Carlos de Miguel tiene razón, evidentemente la muerte de Aizpurúa fue una catástrofe para todos. De nuevo, los cuarenta años de retraso. El enigma se centra en conocer si José Manuel Aizpurúa hubiera tenido los bríos para aguantar la generalizada involución internacional y la subsiguiente enemistad de hombres que evidentemente no eran tontos. Los nombres están ahí, al alcance de todos.



• Pabellón español en París, 1937. José Luis Sert y Luis Lacasa

EPÍLOGO 2. MAS CONSIDERACIONES

MTM.- *Apenas has mencionado el pabellón de la República en la Exposición de París del 37. Fue una obra importante.*

JDF.- Es cierto. Luis Lacasa y José Luis Sert se colocan ahí en una de las grandes cumbres de la época. Con el Náutico es quizás de lo mejor. Además de los valores añadidos, el Guernica, la fuente de mercurio... Es una obra más conceptual de lo que parece. Ahí se diferencia mucho de la tensión lírica de Aizpurúa. En todo esto, como tú sabes muy bien, es importante el tema de las fechas y de las cronologías comparadas. Piensa en el pabellón de Mies en Barcelona el 29, el año también de Villa Savoya...

MTM.- *Sobre ese pabellón también hay polémicas en orden a la intervención respectiva de sus autores...*

JDF.- Inevitablemente. Se suele hablar habitualmente y en solitario de José Luis Sert, pero pienso que Lacasa tuvo más que ver de lo que se dice.

MTM.- *Hay bastante distancia entre esa obra y el Rincón de Goya de Mercadal.*

JDF.- Desde luego. Y diez años de diferencia. Unos años clave. Mercadal hablaba siempre mucho de Loos. Yo creo que ahí reside una de las claves de su temperamento. Terminaría por decir que, pese a sus despropósitos y los ornamentos y delitos, Loos en el fondo permanecía al margen del cubismo. Como Mercadal. Sus indagaciones mediterráneas están a caballo entre el Mare

Nostrum y Loos. Sert, Aizpurúa y posiblemente Lacasa habían trascendido ese estadio.

MTM.- *Hay otras obras de Aizpurúa que has mencionado poco, como su propuesta para un Museo de Arte Moderno.*

JDF.- A Rafael Moneo le interesaba mucho, especialmente la poética de paneles, sus giros, etc. De todas formas, parece que en esta obra se percibe un cierto endurecimiento de su poética.

MTM.- *También señalabas que la mayoría de los arquitectos de prestigio, GATEPAC incluido, permanecieron en España.*

JDF.- Así es. Pero no con igual tensión. En ese sentido los que se fueron, Domínguez, Lacasa, Sert, Sánchez Arcas, incluso el jovencísimo Candela, lo hicieron mejor en sus respectivos enclaves de asentamiento. No hablemos de Félix Candela porque pertenece de hecho a una generación posterior y es otra cosa. Pero piensa en Sánchez Arcas, por ejemplo, que en la Alemania Oriental de entonces desarrolló una temática estructural no muy disimilar al mercado de Algeciras que realizó antes aquí con Torroja. Era un enclave más profesionalizado, algo parecido puede decirse de Domínguez en Cuba. La verdad es que aquí las cosas fueron diversas. Por ejemplo, ¿realizó un espléndido arquitecto como Blanco Soler una obra equiparable al Hotel Gaylords? Creo que no. Creo que era Hemingway quien menciona ese famoso hotel en alguna de sus obras.

MTM.- *¿No hubo entonces nada?*

JDF.- Mujer, no hay que ser tan tajante. Además, eso corresponde a otra parte de este trabajo, está la obra del Cabildo de Las Palmas, muy estudiada por Sergio Pérez Parrilla y de atribución también discutida, o el sanatorio de Santa Marina en Bilbao, de Eugenio Aguinaga, primo carnal de José Manuel Aizpurúa y espléndido arquitecto, que realiza con mucho talento un intento de aproximación al Paimio de Alvar Aalto. Hay también algunos dibujos de Luis Moya que intentan conciliar el Iluminismo con una cierta voluntad expresionista. Pero creo que, en general, se trataba de casos excepcionales. Ya lo veremos en su momento.

MTM.- *Urbanísticamente, ¿que destacarías?*

JDF.- Ya hemos hablado sobre ello. Al margen de las nítidas versiones corbusianas del GATEPAC, Plan Macía, etc., desgraciadamente no realizadas (me pregunto lo que se habrá recordado de ello con motivo de las Olimpiadas), está evidentemente el Plan de Zuazo, con ese enérgico ademán hacia el Norte, que ha servido de directriz de una u otra forma para Madrid durante medio siglo. Bastaría, por ejemplo, comparar ese ademán con el actual plan madrileño que, de hecho, invierte todos los términos del gesto de Zuazo. Y así nos va.

MTM.- *Ya que has mencionado, con tanto entusiasmo, el pabellón de Lacasa y Sert para París, parece que has olvidado otra intervención, creo que notable.*

JDF.- ¿A qué te refieres?

MTM.- *Al pabellón de Salvador Dalí del 39, en la Feria Internacional de Nueva York.*

JDF.- Ya. Una obra tan interesante como parcialmente truncada, como ocurre casi con todas las difíciles ideas arquitectónicas de Salvador Dalí. No sé bien qué intervención tendría el gobierno español (¿cuál de ellos?) en esa obra, ni cuáles serían los arquitectos colaboradores. Rem Koolhaas creo que lo menciona al lado de las cosas de Harrison. Ahí mismo estallaría el talento de Aalto en su fantástico pabellón finlandés. Y esto da que pensar, llevaría a otro tipo de consideraciones.

MTM.- *¿Por ejemplo?*

JDF.- En relación con Dalí, la prácticamente nula presencia del surrealismo arquitectónico. Y en relación con Aalto, prácticamente lo mismo. Carlos Flores destaca con agudeza el exceso de pasión corbusierana de los jóvenes del GATEPAC. Prácticamente no había otras. En "Sterzate Architetoniche" Zevi dice que, con su mentalidad positivista, Pevsner dividía a los maestros maduros en dos campos antitéticos, los funcionalistas por un lado, encarnando lo mensurable, lo real, lo objetivo, y los segundos, los expresionistas, inconmensurables, imaginarios y subjetivos.

MTM.- *Creo que era Hannes Meyer, citado en la misma obra, quién sostenía que "construir no es más que organizar: bajo el perfil social, técnico, económico y psicológico".*

JDF.- Ya. Eso sí que suena sobre todo a un "master de organización de empresas". Lo malo es que hay personas que se creen esas simplezas. Por otro lado, cuando Hannes Meyer fue a Rusia, bajo el mandato de Stalin, debió cambiar algo de criterio. Las cosas son algo más complicadas que esas formulillas que todavía se vienen repitiendo. Lo cierto es que el GATEPAC y otros no escaparon, sea bajo la lectura bastante más rica de Le Corbusier, a esas simplificaciones.

MTM.- *Dejando fuera muchas cosas...*

JDF.- Efectivamente. Aquí lo hemos visto, hubo eclécticos, modernistas, secesionistas, decos, corbusieranos... Pero no hubo wrighthianos ni aaltianos. (Ni otras cosas). Esa carencia es muy significativa. Precisamente cuando Wright inicia la época más creadora de su obra, cuando Aalto inicia su despegue, aquí no parecían enterarse. ¿Por qué? ¿Eran más difíciles de entender y seguir? Zuazo, por ejemplo, hubiera podido hacerlo, tenía condiciones para ello, pero quizás estaba demasiado atento a otras cosas. Quiero recordar, es sólo una impresión fugaz, el demolido mercado de Ferreró en Madrid, en Olavide, que disponía de algunas citas wrighthianas... Ya no tenemos ni eso (No estoy seguro, pero me

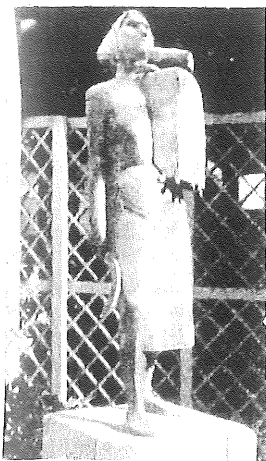
parece haber oído que su arquitecto falleció trágicamente el 18 de Julio de 1936). Pienso que esa falta de inserción oportuna de la vía orgánica dentro de nuestra tradición moderna explica muchas de nuestras carencias, el carácter distorsionado del proceso.

MTM.- *En ese sentido, y para terminar, una pregunta: ¿conocía Mercadal, Norteamérica?*

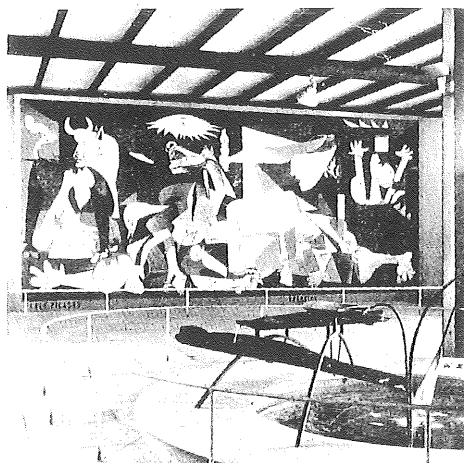
JDF.- Pues no lo sé. Jamás se refirió a ello, por lo menos cuando habló conmigo. Sus viajes eran eminentemente europeos. Tampoco le escuché nunca ninguna mención sobre Wright.

MTM.- *Eso sí que resulta extraño.*

JDF.- Sí. Y quizás explique algunas cosas.



• Monserrat. Julio González



• El Guernica en el pabellón de España

EPÍLOGO 3. RECUERDOS DEL PABELLÓN Y EL GUERNICA

MTM.- *Olvidándonos un poco de Mercadal y Wright, ¿por qué no volvemos al pabellón? Parece que la cosa está bastante confusa.*

JDF.- Es cierto. Pelay Orozco en su libro sobre Oteiza transmite una opinión de Jorge que es muy cierta. "...Todo es muy largo y complicado. Todos los que de alguna manera saben algo de lo que ocurrió lo cuentan distinto". Y es así. No se sabe bien lo que es el Gobierno en el exilio, el Gobierno del Estado, Gobierno Vasco, Gobierno central, no se encuentran los recibos de honorarios de Picasso, no hay representación vasca entre los artistas, no se sabe bien si Picasso quería que el cuadro volviera a España con una República democrática o una Monarquía democrática como así ha sido. Ni siquiera está claro el papel de los arquitectos.

MTM.- *Tú has escrito bastante sobre el Guernica.*

JDF.- Sí. Pero ese es otro tema. Intentaba dar una interpretación posible del cuadro, diversa de las de Jerome Seckler, Penrose, Pablo Sebastián, o las alternativas de Juan Larrea. Ahora nos interesa hablar de otras cosas, más prosaicas si se quiere. Recientemente, Gonzalo Armero y Lola Martínez de Alborno, entre otros, han hecho una publicación fantástica en este sentido. Discrepo de la interpretación, no voy a referirme ahora a la mía, pero los datos son interesantes, absolutamente diversos de los de Oteiza.

MTM.- *¿Puedes referirte a esa publicación de Armero y Martínez de Alborno?*

JDF.- Resultaría un poco cansado. Quizás lo mejor sea seguir un orden cronológico.

MTM.- *Por ejemplo.*

JDF.- 22 de Diciembre de 1934. Primer contacto del gobierno francés.
 19 de Enero 1935. Se reitera la invitación. (Evidentemente la guerra -salvo la de Asturias- no había comenzado).
 18 de Febrero de 1935. Se solicita información en la Embajada de España. Aquí conviene destacar la influencia creciente de Eluard sobre Picasso, que culmina el 44, con la afiliación de Picasso al PC.
 1936. Eluard presenta a Picasso a Dora Maars, hija de un arquitecto croata y educada en la Argentina, asimismo comunista, que solía hablar con Picasso en español.
 Marzo de 1936. Creada la sociedad de ADLAN (Amigos De Las Artes Nuevas) envían a Picasso un saludo algunos de sus miembros, entre ellos Guillermo de la Torre, José Moreno Villa, Luis Blanco Soler, Norah Borges y Angel Ferrant. Es curioso ver de nuevo el nombre de Luis Blanco Soler.
 Entre Julio y Septiembre del 36, nombramiento de Picasso como Director del Museo del Prado.
 Julio de 1936. Carlos de Batlle es nombrado comisario del Pabellón. Se piensa en Mariano Garrigues como arquitecto del Pabellón.

MTM.- *Eso sí que no lo sabía. ¿Es el mismo Mariano Garrigues que realizaría luego la Embajada Americana en Madrid?*

JDF.- Creo que sí. Recientemente había obtenido el Premio Nacional de Arquitectura. Le he tratado bastante y es curioso que nunca me ha mencionado ese dato. Probablemente Garrigues rechazaría el encargo.

MTM.- *Continuamos si te parece.*

JDF.- Bien.

17 de Diciembre de 1936. Finalmente se cambia de opinión y se nombra a Luis Lacasa como total responsable de la obra, cesando a Carlos Batlle.
 Interviene en escena José Luis Sert, que se encontraba trabajando en París en la Oficina de Turismo Español. Lacasa y Sert redactan el proyecto. Sert y Max Aub, delegado cultural de la Embajada española, van a visitar a Picasso.
 3 de Febrero de 1937. José Gaos es nombrado comisario.
 24 de Febrero de 1937. Se inician los trabajos de las colaboraciones de Miró, Julio González con la Monserrat (contra el parecer de Picasso), Calder, y unas esculturas construídas in situ por Alberto Sánchez.

MTM.- *Es curioso. No hay ningún vasco entre ellos.*

JDF.- Pues sí. Parece que se impone un cierto abandono. En el libro de Armero sólo aparecen los dirigentes (probablemente ya en el exilio, en una pequeña foto).

21 de Mayo de 1937, "para asegurar su participación", se adelantan a Picasso 50.000 francos de 1936. Lo que parece inisnuar las dudas de Picasso.

28 de Mayo 1937. Segundo pago de 150.000 francos.

Aquí conviene hacer alguna precisión. Unos años antes, las Señoritas de Aviñón, quizás un cuadro tan importante como el Guernica, se vendía en 25.000 francos. Según un estudio del Banco de España, los 200.000 francos totales pagados equivalían a unas cien mil pesetas de 1936. Una cantidad evidentemente considerable.

Junio de 1937. Con Luis Lacasa y Alberto Sánchez, se instala el marco del cuadro.

11 de Julio de 1937. Inauguración con Picasso, Miró, Calder, Vicente Huidobro, Juan Larrea, etc. Hay una cierta división de opiniones. Para algunos el cuadro es horroroso, proponiéndose como alternativa el figurativo de Horacio Ferré, "Madrid 1937".

Y estamos en lo de siempre. ¿Por qué ningún muralista vasco, como Arteta por ejemplo?.

Enero de 1938. Comienza la demolición del pabellón con la supervisión de Luis Lacasa y José Luis Sert.

21 de Agosto de 1939. Exposición en Los Ángeles del Guernica, asistiendo Fritz Lang, Lubistch, Bette Davis, Dashiell Hammett y Edmund G. Robinson.

5 de Octubre de 1944. Picasso ingresa en el PC. Parece que se tomó tiempo para pensarlo.

21 de Mayo de 1953. Realiza su famoso retrato de Stalin, muy mal recibido por el PC.

1975. Calder entrega la fuente de mercurio a la Fundación Miró. La Monserrat fue vendida por Roberta González, hija de Julio González, al Museo Stedelijk de Amsterdam.

1981. Roland Dumas aprueba el retorno del Guernica a España. Y así se hace, primero al Casón, luego al Reina Sofía. Se conocen los arquitectos del Casón, García de Parédes y Picardo. No constan los del Reina Sofía. ¿Fernández Alba, Iñiguez de Onzoño, Vázquez de Castro?.

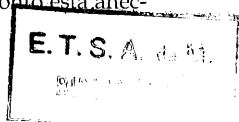
MTM.- *Evidentemente, surgen bastantes sorpresas. La primera la de Mariano Garrigues. Luego, el papel de Luis Lacasa, evidentemente mucho más importante que el conferido habitualmente, que parece limitarse a Sert. ¿Cuál es la versión de Oteiza?.*

JDF.- Muy diferente. Surge en la biografía de Pelay Orozco a lo largo de una conversación. Cito literalmente.

"-Te había preguntado por Ucelay, recordando haberte oído hablar de gestiones hace años que hiciste para la defensa del Guernica como propiedad de los vascos...

Jorge me comienza a hablar lentamente.

- Ucelay era el delegado del Gobierno Vasco en el pabellón de la República. Fui expresamente a verle a Busturia. El me contó esta anéc-



dota de la leyenda inglesa que Larrea le cuenta a Picasso. Bueno, me contó todo lo sucedido. Fue el Gobierno Vasco el que encarga el cuadro a Arteta y, por consejo de Arteta, a Picasso. Luego parece que nuestro gobierno, lamentablemente, se desentendió de la pintura, que no entendía, no valoró, no consultó (¡que vamos a consultar entre nosotros nada!), se lo pasó a la República a cambio de pequeñas facturas, de unos depósitos...".

MTM.- *La referencia a Arteta no aparece en el libro de Armero.*

JDF.- No, es otro de los enigmas. Y se trataba de un gran muralista. Probablemente no menor que Picasso. En cambio, sí se habla de Ferré. Hay cosas que no se comprenden bien. O con mayor generalidad. ¿Por qué no interviene ningún artista vasco?. Etc.

MTM.- *También es curioso el papel de Eluard.*

JDF.- Desde luego. No hay que olvidar que Eluard era el marido abandonado por Gala para su ulterior matrimonio con Dalí. También eso abre campo a la divagación. También extraña que Picasso no se exiliara y permaneciera, anécdotas aparte, probablemente inventadas a posteriori, en el París ocupado por los alemanes sin mayores problemas. Problemas que sí tuvieron, con dimensión trágica, algunos de sus amigos. De esto se habla muy poco. En fin, dejémoslo.



• Pablo Picasso

PANORAMAS COMPARADOS

MTM.- *En el apartado anterior, se hacía referencia al mundo paralelo de las artes plásticas, cosa que no hemos hecho aquí.*

JDF.- *Solamente algunas alusiones muy breves. Pero tienes razón. Quizás sea el momento de intentarlo. Aunque, de nuevo, hay que recordar que esto no es una historia de la pintura y de la escultura.*

MTM.- *En la exposición preparatoria para el GATEPAC, en el Gran Casino de San Sebastián, aparecía una amplia concurrencia de pintores. Me parece que eran, por orden alfabético, los siguientes:*

Bores
 Cabanas
 Cossío
 Juan Gris
 Maruja Mallo
 Laura Alas
 Moreno Villa
 Miró
 Olasagasti
 Olivares
 Angeles Ortiz
 Picasso

*Peinado
Ponce de León
Pruna
Ucelay y
Viñes*

Una lista bastante heterogénea. ¿Mantuvieron relación con el GATEPAC? ¿Significó algo su selección?.

JDF.- No lo sé. Había nombres de gran reconocimiento internacional, Picasso, Gris, Miró... Otros eran de ámbito más local. Olasagasti estuvo bastante relacionado con Aizpurúa, le hizo algún retrato... Un dibujo de ellos lo tenía, quiero recordar, Joaquín Labayen.

MTM.- *Curiosamente, ya lo has señalado, no estaba Jorge Oteiza, también amigo de Aizpurúa.*

JDF.- Eso sí que me ha extrañado siempre. Jorge solía decirme que la razón básica, prosaica si se quiere, para no poder mantener sus contactos con asiduidad era su "desastrosa situación económica".

MTM.- *De todas formas, es curioso el conjunto de nombres que se encontraron en los albores del GATEPAC, Pancho Cossío...*

JDF.- Y los que faltan, algunos amigos de Oteiza, Lekuona, Narkis de Balenciaga...

MTM.- *Y los escultores...*

JDF.- Sí. Tampoco aparecen Alberto Sánchez o Julio González. En cambio, Angel Ferrant sí aparecía más tarde en las páginas de la revista. Una figura curiosa la de Ferrant, quizás sin entender del todo, incluso en estos momentos. Al final de su vida, impartió algún tipo de enseñanza, creo que ya lo he dicho, con Antonio Vázquez de Castro y Roberto Puig, también amigo de Oteiza. Con Vázquez de Castro e Iñiguez de Onzoño intervino en las zonas ajardinadas de Caño Roto.

MTM.- *Volviendo a los pintores...*

JDF.- De nuevo hay que recordar que, hojeando la Historia de la Pintura Española contemporánea, aparece más sembrada de nombres ilustres que la de los arquitectos. Otra cosa es que alcanzaran el reconocimiento merecido. Pero sí parece claro que España da mucho más amplio testimonio en su pintura que en su arquitectura. Reconocida está la categoría de Zuazo. Me pregunto si ésta es equiparable a la de Anglada Camarasa o Ignacio Zuloaga...

MTM.- *Y éstos no constituyen ejemplos de vanguardistas.*

JDF.- Y quizás no demasiado bien tratados por la crítica. El mismo Oteiza se dispara hablando de Zuloaga, lo que no tiene mucho sentido. Algo parecido le ocurrió con Sorolla y José María Sert. Todos ellos tuvieron su proyección internacional (cosa que no ocurrió con los arquitectos en igual medida). Sorolla, con su gran ciclo para la Hispanic Society en Nueva York, en 1911, donde el 9 ya había triunfado el gran Zuloaga, expuso y triunfó por toda Europa y América. Gaya Nuño dice, sin embargo, que la exposición del 26, en el Círculo de Bellas Artes, tenía el significado de un epílogo.

MTM.- *Cuando fallece Zuloaga, en 1945, tenía 75 años. Nació entonces en 1870.*

JDF.- Sorolla era algo mayor, del 63, cercano a Mariano Benlliure (1862) y a Blasco Ibáñez (1867). Lo curioso es que ese pretendido epílogo queda fechado en los años aurales del llamado "realismo socialista". Esas son las inconsecuencias de la historiografía. Se habla de la decadencia de Zuloaga, pero se huye como de la peste al hacer referencia a los últimos años de Malevitch. Algo parecido ocurre con De Chirico.

MTM.- *¿Y Anglada Camarasa, tan destacado por Eduardo Chillida?*

JDF.- Otro triunfador del que se habla poco. Por cierto, y esto es un dato no muy conocido, parece que obtuvo en 1907 la Medalla de Honor de la Bienal de Venecia. Murió en Mallorca en 1959. Pero nada, aquí a poner los ojos en blanco con el muralismo mejicano y a pensar en otras cosas.

Por cierto, es curiosa la asimilación que establece, a veces, Oteiza entre Zuloaga y Chillida, que dista mucho de resultar sonrojante para ninguno de los dos. Se habla, acaso con razón, de la decadencia de Zuloaga, pero no se hace lo mismo con la terrible fase final de Picasso, un auténtico horror, en general, después del Guernica. Ni siquiera sus correlegionarios de L'Humanité se quedaron demasiado convencidos de su débil retrato de Stalin, con motivo de la muerte de éste. Pero estamos en lo de siempre, las dos varas de medir.

MTM.- *Aunque sobre Picasso, Gris y Marie Blanchard ya hemos hablado.*

JDF.- Ya está dicho casi todo sobre ellos. Creo que era Santiago Amón el que señalaba la deuda contraída por Picasso, en su Época Azul, con Isidro Nonell. Luego ya el proceso se disparó. Pero, me parece que el epílogo está marcado aquí por el Guernica. Por cierto, según cuenta Gaya, Eugenio d'Ors publicó en 1905 un libro - La muerte de Isidro Nonell - donde preveía su asesinato por todos sus modelos "de baja estirpe". No fue así. Murió en la cama, de tifus, creo, en 1911. Ese temprano amor picassiano por la miseria quizás le vino heredado de Nonell.

MTM.- *Has hablado de los muralistas, en relación con Méjico.*

JDF.- Sí. Aunque nos dejamos muchos nombres en el camino. Pero estamos hablando con prisa. Surgen grandes personalidades, Aurelio Arteta (que pintó muy poco, la verdad), su muerte absurda en Méjico, en 1940, un pintor increíble, José María Sert, el gran triunfador internacional y, quizás el mejor de todos, Daniel Vázquez Díaz.

MTM.- *Era andaluz, de Nerja.*

JDF.- Sí. Aunque algunos lo consideran miembro de la Escuela Vasca. Nació en 1882. Estuvo en París, conoció a todo el mundo, dibujaba como los propios ángeles... Hay cosas curiosas en relación con Vázquez Díaz. (Por cierto, no sé si lo he señalado, dio clases de pintura al niño Moneo, en sus tempranísimos años). Mucha gente, ahora con motivo del centenario, piensa que los frescos de la Rábida fueron realizados tras la guerra. Y no es así. El encargo es de 1927 y su finalización en 1930. Tuvo más dificultades de lo que parece. Su cátedra de pintura mural la obtiene el 56, y su ingreso en la Academia es de 1968, un año antes de su muerte. Así nos va.

MTM.- *¿Tuvo que ver el muralismo mejicano con los famosos frescos?*

JDF.- No lo sé. Pero como impulso inicial supongo que sí. Personalmente no creo que constituya uno de los ápices de su obra, no exenta de desigualdades. Pero hay algunos momentos... Muchos afortunadamente. Es un especie de Cezanne español, con todos los obligados retrasos y otra gama distinta colorística. La gente, no sé bien por qué, suele emparejarlo con Solana, un gran pintor con el que no tiene nada que ver. Sería curioso aplicar el análisis de la transparencia fenomenológica de Colin Rowe a algunos grandes lienzos de Vázquez Díaz, por ejemplo "La alegría del campo vasco".

MTM.- *Otra figura clave, de la que ahora se habla poco, José María Sert.*

JDF.- Con bastante incidencia en el terreno de la arquitectura. Nació en 1874, perteneció a la generación de Nonell y Anglada Camarasa. Su trayectoria internacional resulta verdaderamente increíble. Si quieres, la vemos en detalle.

MTM.- *Muy bien. (Por cierto, también Rucabado nació en 1875).*

JDF.- Por ejemplo:

- 1914 Castillo de Coombe Court de Lady Rypon
Residencia de Philip Sassoon en Folkstone
- 1916 Residencia de Marycel en Sitges, trasladada luego a Chicago
- 1919 Wretham Hall para Six Sexton Noble
- 1920 Conjunto del Palacio del Marqués de Salamanca en Madrid
Decoración del Baron de Rothschild en Park Lane

- Palacio Errazuriz en Buenos Aires
- 1922 Palacio del Duque de Elchingen en París
- 1924 Residencia de Joshua Cosden en Palm Beach, Florida
Salón de Baile del Hotel de Maurice Wandel en París
- 1926 El famoso biombo Moore
- 1927 Casa de Don Francisco Cambó en Buenos Aires
Pinturas de la Sala de los deportes para Harrison Williams en Long Island
Finalización de la Catedral de Vich
- 1929 Sala de Crónicas del Ayuntamiento de Barcelona
- 1930 Residencia del Baron de Becker en Bruselas
- 1931 Comedor del Waldorf Astoria en Nueva York
- 1932 Capilla del Palacio del Duque de Alba en Madrid
Palacio Pereda en Buenos Aires
- 1934 Inicia el Rockefeller Center en Nueva York (Polémica con Rivera)
- 1934 Museo de San Telmo en San Sebastián
- 1936 Sala de Sesiones del Consejo de la Sociedad de Naciones en Ginebra
- 1937 Altar para el pabellón vaticano en la Exposición de París
Escalera de la casa Berthelot
- 1942 Casas de Juan March, en Madrid y Mallorca
- 1944 Nuevo conjunto para la catedral de Vich.
- Fallece en 1945.

MTM.- *Realmente, es un repertorio impresionante. Y probablemente no completo.*

JDF.- Es la aventura de un triunfador internacional. Probablemente inscribible, también, en la órbita Deco. Francisco de A. Gali decía: "Después de Signorelli, Piero della Francesca, Miguel Angel, pasando por Tiepolo y Puvis de Chavannes, usted". Tuvo una vida curiosa, estuvo casado con María Godebska, una de las modelos más bellas de Renoir, también conocida como Misía Sert, muy famosa en Francia y, después de divorciarse de ella, matrimonio con la princesa rusa Rousanna Mdivani. Todo ello muy literario y muy Belle Epoque. Se podrían hacer todas las críticas que uno desee pero, evidentemente, estamos ante un personaje fuera de serie. ¿Hay algún paralelo en arquitectura? Ahora sí que podemos entender algún aspecto de la trayectoria de su sobrino, el arquitecto José Luis Sert.

MTM.- *Queda la figura de Solana, otro tipo de expresionista.*

JDF.- No tienen nada que ver. Probablemente, ya lo dijimos, los amplios ademanes de Sert correspondían al Deco. Solana pertenecía a otro registro. Por ejemplo, no es muy sabido que su situación económica era más bien acomodada. O que obtuvo la Medalla de Honor de Bellas Artes (póstumamente, la verdad) en

1945. Había fallecido en la misma fecha, a los 59 años de edad. Son las paradojas de esta época, frecuentemente leída con mucha ligereza. Solana era la antítesis de Sert. Hubiera querido ser torero, se jactaba como Joyce de su voz de tenor, era soltero, buen escritor, tenía una criada que hacía números de circo para los eventuales invitados... Santiago Amón se sabía de memoria párrafos, reales o no, adjudicados a Solana. Por ejemplo: "...Y aquel toro mal nacido alcanzó al diestro en medio de la garbancera...". Ese sí que era el hombre menos Deco del arte español. Quizás tuvo la desgracia de no ser homologado por la eterna petulancia francesa. En esto, repito, le ocurrió lo mismo que a Vázquez Díaz.

MTM.- *Bueno. Eso es una constante. Picasso, Gris, etc. contaban con el inmenso poderío de Kahnweiler, Miró, Dalí, Gargallo, etc. contaron con apoyos internacionales... La trayectoria de éstos de ahora fue muy distinta.*

JDF.- Sí. Hay como un trasvase del dominio italiano de las artes hacia el París sancionador de prestigios. Una de las últimas víctimas de este desaire fue, probablemente, Pancho Cossío, más exactamente, Francisco Gutiérrez de Cossío, nacido en Cuba en 1898, aunque habitualmente se le considera santanderino. Curiosamente, fue un artista más vinculado a Braque que a Picasso. Pero con su regreso a España, en 1932, otra fecha significativa, se lo jugó todo. Hay también cosas raras en Cossío, como los dos enormes lienzos que instaló en la iglesia de las Carmelitas de la Plaza de España en Madrid. Es otro grandísimo pintor, con el que también se podría estudiar la transparencia de Colin Rowe.

MTM.- *¿Cuándo fallece Cossío?*

JDF.- En 1970.

MTM.- *Vuelvo a tener la sensación, después de este recorrido, de la superioridad de la pintura española sobre la arquitectura...*

JDF.- Y no hemos hecho más que mencionar unos nombres, evidentemente preclaros, pero no todos. Faltan Ramón Casas, Rusiñol... Pero, después de todos nuestros avatares arquitectónicos, Mercadales, etc. parece que la riqueza pictórica era mucho mayor. También había bastantes escultores de primer orden. Pero aquí el problema es distinto. Si faltaba la homologación parisina, parece que faltaba todo. Este siglo, París ha vivido en sus propias carnes el mismo drama, con el desplazamiento de las cosas hacia Nueva York... Sería curioso ver los precios que alcanzarían en una subasta internacional los lienzos respectivos de Marcoussis, Vázquez Díaz o Jackson Pollock...

MTM.- *Supongo que también intervendrán cuestiones ideológicas.*

JDF.- Supones bien. Pero vamos a ver al mejor de ellos, ¿qué pintor es superior? ¿el Cossío de madurez o el Malewitch stalinista? Se habla de conexiones con los diversos regímenes, pero no se habla mucho de la relación de algún muralista

mejicano con el asesinato de Trosky. Independientemente de que a mí, personalmente, me interesen más bien poco los truculentos muralistas. Gaya Nuño pone reservas al Cortés o al Cristóbal Colón de Vázquez Díaz, pero no hace lo mismo con las caricaturas de Rivera, con Hernán Cortés como un enano con joroba, muy mal pintado por cierto, etc. El lobby del Rockefeller Center de José María Sert es, por lo menos, tan digno como los calendarios realistas del mejicano. Rivera, que era un buen pintor, a veces se hunde con esas filatelias de propaganda. Como hundieron a un arquitecto tan fantástico como Ivan Leonidow, que terminó su carrera sin construir una obra propiamente dicha. Contemplando esos disparates, se entienden mejor algunos de los despropósitos que, iracundo, lanzaba Don Luis Gutiérrez Soto. Es curioso que fueran los norteamericanos casi los únicos en vislumbrar una cierta luz, en períodos tan inciertos...



• Vestíbulo del Rockefeller Center, N. Y. José María Sert

• • • QUINTA PARTE: COMENTARIOS

COMENTARIO 1

MTM.- Intentamos enlazar esta segunda parte, la que comienza en 1925, con la primera. Don Secundino Zuazo parece ser ese enlace, entre la figura de Antonio Palacios y la generación de García Mercadal. No son, sin embargo, dos generaciones en distancia temporal, sino mucho menos; no es ni siquiera una. Podríamos, por enésima vez, fijarnos en las fechas y lo que sucedía en otros lugares. Palacios (y Rucabado) son cuatro años mayores que Bruno Taut; Zuazo (y Fernández Balbuena) contemporáneos de Mies y Le Corbusier; Mercadal tres años más joven que Hans Scharoun.

En un contexto internacional, Taut representa la figura de un iniciador, Mies y Le Corbusier las del apogeo y Scharoun la de un seguidor, un heredero. Todo en sólo trece años. Entre Palacios y García Mercadal hay exactamente veinte años, con Zuazo en el centro. ¿No es todo muy distinto en España?, ¿no parece que esté desplazadas las fechas?.

JDF.- No sé si entiendo bien lo que dices al principio. Creo que era Ortega y Gasset quien señalaba el pulso de las generaciones como marcado por quince años de diferencia. Si esto es así, Palacios, Zuazo y Mercadal no encarnan el ámbito de tres generaciones. A lo sumo una, algo ampliada.

Mayor gravedad tienen otras cosas que señalas. Zuazo y Fernández Balbuena serían contemporáneos de Mies y Le Corbusier pero, culturalmente, su retraso es verdaderamente clamoroso. Y Mercadal y Scharoun... Estas consideraciones plantean otra serie de problemas. Los exiliados están más a tono que los que permanecen en España, pero tampoco son (hagamos, con buena voluntad, la excepción de Sert y Félix Candela) gran cosa. En cambio, el Mies americano o el Le Corbusier de posguerra se mantienen en la primerísima línea internacional. Por poner un ejemplo: la Glass House de Philip Johnson o la Lever House de Skidmore y Cia. frente a Gutiérrez Soto. Siempre el eterno retraso español. Vázquez Díaz o Zuloaga podían permitirse el distanciamiento de la vanguardia. Gutiérrez Soto, no. Me parece.

MTM.- *Incluso dentro de la arquitectura española, y limitándonos sólo a dos de sus protagonistas, hay sorprendentes superposiciones. Una de ellas: año 1927 - el año del Weissenhof de Stuttgart -, Zuazo construye su edificio de Correos de Bilbao y Mercadal su Rincón de Goya. Parece como si el heredero se adelantara al maestro que, tras haber construido su Palacio de la Música un año antes, tendría que esperar hasta 1931 para tocar la modernidad arquitectónica en la Casa de las Flores.*

Para entonces, ya estarían construidas la Villa Savoya y la Casa Tugendhat. Y, más cerca, Michel de Klerk había muerto en 1923 (sus bloques de viviendas en Amsterdam son de 1917-21).

JDF.- Siempre planteas cuestiones complicadas de responder. Estilísticamente es claro que Mercadal, el 27, se adelanta a Zuazo. Ahora, me pregunto si arquitectónicamente ocurre lo mismo. ¿Es superior el Rincón de Goya al edificio de Correos de Bilbao o a la Casa de las Flores? Lo dudo. Aunque, por otro lado, ninguna de ellas era cosa de echarse a temblar.

MTM.- *Carlos Flores trata de explicar, en su libro, por qué arquitectos españoles de la generación del 25 miraban a Zuazo como maestro, a pesar de conocer las realizaciones de los arquitectos europeos desde Berlage o Poelzig hasta Gropius o Le Corbusier. Con muy buena voluntad, Carlos Flores dice que Zuazo manejaba las formas del pasado como lo hacían Richardson o Berlage, para lograr avances y superar el presente. Lo que pasa es que Richardson hizo esto cincuenta años antes (hacia 1880) y Berlage treinta (todavía la Bolsa de Amsterdam es del siglo XIX). No parece que sea lo mismo, cualquiera puede inventar ahora la teoría de la relatividad.*

JDF.- Carlos Flores quiere subir un poco la moral e incurre, a veces, en algunos despropósitos. El retraso español, en estos años, es otro invariante castizo. La voluntad de ser furgón de cola es determinante para nosotros. Un hombre lateral como Mallet-Stevens, por ejemplo, hubiera sido un trueno en nuestro panorama. Pero Mercadal ni siquiera alcanzó ese estadio. En los Países Bajos, hay algunos arquitectos de ese porte que aquí hubieran sido saludados como genios.

MTM.- *Quizá la arquitectura española pueda explicarse mejor a través de la historia de las ciudades que de los arquitectos. Ya hemos visto cómo los edificios de Antonio Palacios son importantes hitos de Madrid, a pesar de no ser en este sentido comparable a la Barcelona de Gaudí. Y esto puede extenderse a la arquitectura de Anasagasti, Muguruza, etc. hasta Gutiérrez Soto; más importante para la ciudad que como puros edificios. Tampoco creo que sean distintos los casos de otras ciudades como Sevilla, Bilbao, etc.*

JDF.- Esa es una idea curiosa. (Aunque quizás de Amsterdam se pudiera decir algo parecido). De hecho, obscuramente, nos hemos movido dentro de esa ambientación: Madrid, Barcelona, Bilbao... Quizás los nombres concretos de los protagonistas (salvo, siempre, Gaudí) resulten menos significativos. Hiperbólicamente, se podría hablar de una poesía más coral que individual... Fíjate que el mismo GATEPAC funciona de esa manera, con sus tres grupos, Centro, Este y Norte, que se refieren respectivamente a Madrid, Barcelona y San Sebastián y Bilbao.

MTM.- *Todo parece pivotar en torno a las ciudades, a ciertas ciudades...*

JDF.- Así es.

MTM.- *Zuazo es más diverso en sus actuaciones, si lo comparamos con la casi uniformidad monumental de Palacios; en Madrid, construye el Palacio de la Música, pero también la manzana de la Casa de las Flores y los Nuevos Ministerios. También, como algunos de sus contemporáneos, interviene en el campo estrictamente urbanístico.*

En cuanto al Plan de Extensión de Madrid, de 1929, me sorprende el dato de que se encargaron las perspectivas de la propuesta a Rafael Penagos. Algo parecido se había hecho en Chicago veinte años antes, cuando Burnham encarga los dibujos y acuarelas de su Plan de 1909 a Jules Guérin. Con motivo de los setenta años del Plan de Burnham, yo puede ver en el Instituto de Arte de Chicago una Exposición con gran parte de los dibujos originales, enormes, impresionantes. También se hizo un catálogo. ¿Existe aquí algo parecido, con los dibujos de Penagos?.

JDF.- No los conozco. Tampoco pude verlos en el estudio de Zuazo. Y no creo que Penagos fuese inferior a Guérin. Era un dibujante extraordinario. Revistas como *La Esfera* están salpicadas de sus detonantes maravillas, al lado de Bartolozzi, Max de Ramos, muchos otros... Quizás tengas razón en que Zuazo tuviera in mente a Daniel Burnham y sus técnicas para el Plan de Bilbao. Lo que indicaría una perspicacia extraordinaria.

Esto de los ascendentes es curioso. Un día, visitando el estudio de un gran arquitecto bilbaíno, le pregunté a su hijo por los libros que manejaba su padre. Se puso un poco rígido y me dijo que ninguno. Que todo lo inventaba él. Lo malo es que dos paredes del salón en donde charlábamos estaban llenas de textos y revistas inglesas de principio de siglo, cuidadosamente encuadrados en cuero... Inevitablemente me dio la risa y tuvimos que acelerar el desembarque. Zuazo, en ese terreno, era bien distinto. La mención de Penagos, que tú retrotraes a Daniel Burnham, parece demostrarlo.

MTM.- *Vuelvo a los temas de contemporaneidad. Refiriéndose a la propuesta de Zuazo para la Castellana como eje de crecimiento de Madrid, Moneo habla de la semejanza con las propuestas urbanas de Taut y Hilberseimer. De acuerdo con lo de Hilberseimer, esas perspectivas inmensas con bloques pastilla a lo largo de larguísima avenidas; además estos dibujos de Hilberseimer son de esos mismos años 1927, 1929 ó 1930.*

Más extraño me parece lo de Taut. Que yo sepa, Bruno Taut proponía como ciudad ideal una ciudad con un centro elevado y marcado por un edificio cristalino a modo de gran montaña ("Die Stadkrone" o "La corona de la ciudad" de 1919). Luego construiría Siedlungen, pero poco tenía que ver su visión de la ciudad con la propuesta de Zuazo. Tampoco tenía nada que ver Zuazo con las de Le Corbusier de esos años, la Ciudad contemporánea o la Ville Radieuse.

JDF.- De hecho, salvo con los jóvenes catalanes, las ideas urbanísticas de Le Corbusier tuvieron poco eco en nuestros maestros de la época. Quizás les parecieran demasiado radicales. De Frank Lloyd Wright, no digamos.

En relación con lo de Moneo y Bruno Taut, yo tampoco entiendo bien la referencia. Aunque habrá, probablemente, alguna razón, como lo de "la invención

de la convención". A veces, Rafael es más hermético de lo que se piensa. O se referiría a su hermano Max. Quién sabe...

MTM.- *Y, hablando en concreto de Madrid, me parece muy interesante lo que dices de responder siempre a la idea de ciudad-itinerario. En todos los terrenos, desde la propuesta teórica de Arturo Soria hasta los ejes reales de la Gran Vía o La Castellana. Madrid, incluso su arquitectura, supeditada a este carácter de camino, de paso; a veces más continuo, a veces más quebrado, como en la Gran Vía con esos tres tramos que analizas. Zuazo, en su propuesta de extensión, insiste en la misma idea lineal y, como dices, acertadamente hacia el Norte.*

JDF.- En Madrid ha sido muy constante esa tradición. En los primeros siglos, los recorridos eran distintos, Alcalá, Segovia, Toledo, Valladolid, casi como círculos polares en torno al Alcázar... Pienso que la situación comenzó a variar con la idea del Salón del Prado, refrendada luego por el Plan Castro, con sus directrices hacia el Norte. Y luego, claro está, con el Plan Zuazo-Jansen y sus secuelas posteriores. Lo tremendo, en este sentido, ya lo hemos señalado antes, es lo que supone la actual revisión del plan, absolutamente inversa de la de Zuazo y sus prolegómenos.

MTM.- *¿Qué juicio te merece?.*

JDF.- Muy negativo, evidentemente.

MTM.- *Zuazo es un discípulo directo de Palacios. A su vez, es el maestro de algunos de los arquitectos más jóvenes, como Domínguez y Arniches o el propio García Mercadal. Pero, aparte de Zuazo, la arquitectura de Antonio Palacios debió tener bastantes adictos en los años veinte, o incluso después. Una prueba de ello la he encontrado en el catálogo del Concurso para el Chicago Tribune de 1922; uno de los participantes españoles es un tal González Villa, de La Coruña, con un edificio absolutamente calcado de la arquitectura de Palacios. El otro es Pedro Guimón Eguiguren, de Bilbao. Un antecedente del "internacionalismo" de la llamada generación del 25. Por cierto, a veces los concursantes del Tribune disfrazaban sus procedencias; Loos figura como de Niza, Francia.*

JDF.- No conozco la obra de González Villa. Ambos eran gallegos... Pedro Guimón sí es una figura relevante dentro del plano bilbaíno. Un temperamento muy extraño. Curiosamente, hay un edificio suyo en la Gran Vía de Bilbao, el antiguo Banco de Vizcaya, que intenta repetir la experiencia de Palacios y sus órdenes gigantes en el Banco Central de Madrid. Aunque, la verdad es que el tacto de Palacios es incomparablemente superior. Estamos en lo de siempre, hay talentos valiosos a nivel local (Guimón o Bastida) que no trascienden a planos superiores, como lo pueden hacer Zuazo o Palacios. Evidentemente en el concurso del Chicago Tribune, Guimón estaba un poco fuera de lugar.

Y es curioso, no lo entiendo bien, eso que señalas de Loos, con careta, como disfrazado...

MTM.- *Bueno, volvamos a Zuazo. Me parece muy importante considerar el Frontón Recoletos, tal como señalas, como una creación espacial. En realidad, este tipo de consideraciones espaciales no parece que fuera habitual en los arquitectos españoles del momento, más preocupados por una especie de monumentalismo urbano.*

JDF.- Exacto. Otra observación penetrante. En ese sentido, el Recoletos es verdaderamente excepcional. Aunque algunos hablen de "las perniciosas influencias del Raumgestaltung". La verdad es que "lo habitual" de los arquitectos españoles de entonces, y después, tendía a la extravagancia. José Antonio Corrales, sobrino de Don Luis Gutiérrez Soto, me decía que su famoso tío, en el fondo, se consideraba a sí mismo como el mejor arquitecto del mundo. El mismo García Mercadal, que no sé si pensaba lo mismo, residió durante los últimos años de su vida en una especie de vivienda-torre en Alicante verdaderamente singular. ¿Dónde quedaban sus frondosos estudios sobre la casa mediterránea? Algunas veces hemos hablado sobre la débil incidencia del surrealismo. Pero la verdad es que, inconscientemente, muchos participaron de él.

MTM.- *También en la Casa de las Flores, más allá del peculiar tratamiento del ladrillo, lo esencial resulta ser la creación de ese espacio urbano entre los dos bloques separados que configuran la manzana. El espacio interior, no de la vivienda, sino de la ciudad.*

JDF.- Efectivamente, el diseño urbano sugerido por la Casa de las Flores es magnífico. Y con muy poca incidencia en el entorno del barrio. Imagínate lo que sería Argüelles planteado de esa manera. Otro momento fuerte, ya hemos hablado de ello, es el de los bloques delante del Parque Móvil.

MTM.- *Totalmente de acuerdo en lo que dices. También a mí me parece muy interesante el conjunto de viviendas que realiza Zuazo en la calle Boix y Morer de Madrid, frente al Parque Móvil. Es un conjunto de bloques pastilla, perpendiculares a la propia calle y con fachadas delantera y trasera perfectamente diferenciadas, además de jardines en medio. Es una muestra, a pequeña escala, de un urbanismo moderno del que Madrid carece. Lo que no pudo ser en el marco más ambicioso de La Castellana, aparece aquí, discretamente, casi oculto.*

JDF.- Demasiado oculto, por desgracia. Casi nadie habla de ello.

MTM.- *Has hablado de Don Secundino Zuazo como un siquiera hipotético paralelo con lo que significó en Viena Otto Wagner; una figura central y operando a todos los niveles, el maestro de toda una Escuela (lo significativo de Otto Wagner es que fue tan hábil que se unió a la revuelta de sus propios alumnos, para capitanear después el propio movimiento de ruptura).*

Si Zuazo es, realmente, la primera posibilidad de existencia de una Escuela de Madrid, frente al caso de Barcelona tan marcado por la figura de Gaudí, la Escuela de Madrid parece haberse movido obsesivamente en las mismas premisas que el propio Zuazo. El mismo anclaje en el eclecticismo monumental, el mismo indeferentismo, la misma indecisión. A pesar de la gran personalidad y, en ocasiones, raro genio. Quizá también sea Zuazo quién indique ya la imposibilidad de una modernidad arquitectónica real en España o, al menos, en Madrid.

JDF.- Ese es el lado oscuro de Don Secundino. Y más que de él mismo, de como se le ha querido entender por otros. Que han elegido lo más negativo, elevándolo a virtud. Por esto se podría decir que Zuazo ha sido muy mal entendido, desoyendo sus valencias más provocadoras. Y si estoy confundido, si estamos equivocados, y se le entendió bien y lo característico de Zuazo, como portaestándarte de la Escuela de Madrid, es precisamente, en tus palabras, el eclecticismo monumental, su indiferentismo, su ocasional indecisión, entonces, apaga y vámonos. Hay ocasiones en que conviene, como señala Oteiza, inventarse las cosas, mitologizar. Esto no se ha hecho suficientemente con Zuazo y de esa manera, con sus peores virtudes, se ha edificado una teoría del indiferentismo madrileño, catastrófica. Lo peor es que puede ser cierta. Pero, verdaderamente, ver a Zuazo como adelantado de la Universidad Laboral de Gijón es un poco demasiado...

MTM.- *Una de las obras más incómodas para la crítica es, seguramente, los Nuevos Ministerios. Un inciso; para mí, como en otras obras de Zuazo, lo más interesante está en la concepción del espacio interior, la gran plaza rodeada por edificios. Moneo habla de los Nuevos Ministerios y su aire metafísico, alguien más dice que es mitad escurialense mitad marxista. Lo cierto es que esa enorme mole construida no ha encontrado una interpretación convincente, más allá de ser una enésima reconsideración de la ciudad escurialense, la permanente obsesión de nuestros arquitectos.*

JDF.- Para algunos, eminentes, resulta difícil de aceptar que los Nuevos Ministerios constituyan otra enésima rapsodia escurialense. La lectura metafísica de Moneo es inteligente, pero esa ambientación metafísica, de alguna manera ya en pleno delirio, la realizó más cumplidamente Gutiérrez Soto en el Ministerio del Aire. Zuazo parece que todavía vacila entre Juan Bautista de Toledo, Herrera y Hilberseimer. Gutiérrez Soto, todos los chistes aparte, ve el asunto con mayor claridad. Aunque no sé si resulta muy frecuente esa lectura chiriquiana de estas obras. (Victor d'Ors, hace muchísimos años, solía decir que, en lo referente a sensibilidad espacial, Gutiérrez Soto era algo superior a Zuazo. Aunque Don Secundino, es claro, pensara "más en grande").

Aunque, una vez más, conviene pensar en las fechas. La pintura metafísica tiene un arco temporal muy breve, culminando en 1917. Luego De Chirico evoluciona (¿bien? ¿mal?) bastante. Y el surrealismo es posterior, aunque gusta de valorar estas situaciones como precedentes. De todas maneras, cuesta ver a ese increíble manager, este indesmayable gestor que fue Secundino Zuazo en relación consciente con el surrealismo. Bastaría pensar en El Perro Andaluz o L'Age d'Or, de Dalí, catalán, y Buñuel, otro aragonés, como referencia de Zuazo. Mercadal también era aragonés, pero aun así... Y, sin embargo, con mucho retraso, el surrealismo, más o menos inconsciente, es una de las pocas coartadas culturales que restan para intentar explicar algunos capítulos de posguerra. Incluso la Universidad Laboral. Pero todo esto muy traído por los pelos.

MTM.- *Son increíbles los comentarios que citas sobre la Gran Vía, tachada en la prensa de "americanismo de segunda mano" y las añoranzas de calles Sierpes y similares. Algunos años después, pasará lo mismo con la Ciudad Universitaria, para algunos "extranjerizante" y ajena a la sal y la gracia de nuestras gentes. En todas partes han*

existido críticas a los arquitectos, recuerdo el dibujo que comparaba la casa de Loos en la Michaelerplatz con la tapa de una alcantarilla, pero en nuestro caso lo tremendo son los términos en que se plantean las críticas. Y puede que hoy no estemos muy lejos de ello.

JDF.- No. Por desgracia. Lo más curioso es que esas "defensas" de los nacionalismos (v.g. en vez de manzana de doble anillo se prefiere hablar de corralas, etc.) hoy en día se hacen porque están respaldadas por ambientaciones críticas totalmente internacionales, post-modern y Cia. Cuando surge una cosa nueva, realmente impermeable a la crítica, la gente comienza a patalear. No encuentran nada en lo que agarrarse. Así ocurrió con Alberto del Palacio, hasta la coartada de Arnodin, y un poco antes con Bernardino Sanz de Sautuola y su descubrimiento del arte rupestre de Altamira. No es que los franceses pusieran el grito en el cielo, que es lo suyo, es que sus mismos compatriotas y paisanos, con alguna excepción, tan ingeniosos ellos, hicieron lo mismo. Y veinte años después, la reivindicación tuvo que venir también vía Francia. Y todos, con toda su sal y su gracia innata, ya mucho más tranquilos. Con Zuazo no lo dicen tan claramente, pero en el fondo se sienten mucho más tranquilos etiquetándolo de post-moderno. ¡Pobre Don Secundino...!

MTM.- *Aunque algo más joven que Zuazo, Don Casto Fernández Shaw es también uno de los personajes más activos en el escenario arquitectónico español de los años veinte y siguientes. Su cariz más visionario y utópico no debía tener un acomodo fácil, a pesar de que llegó a construir bastantes obras. Esos edificios de la calle Reina Victoria, por ejemplo, llamados "Titanic". O la famosa gasolinera de la calle Alberto Aguilera, inútilmente destruida como lo fue el Mercado de Olavide de Ferrero. En ambos casos, para nada.*

JDF.- Esa sí que es otra cosa que se entiende mal. (A propósito, la denominación "Titanic" vuelve a recordarnos la obsesión náutica...). ¿Para qué se destruyeron estas cosas? ¿Es tan copioso nuestro panorama urbano para prescindir de esas moderadas reliquias? Y como hemos podido ver, hay otros casos, Oteiza, Palacios, Sáenz de Oiza, etc.

Hay cosas que no se entienden. Por ejemplo, en relación con Fernández Shaw, un creador interesante. Recuerdo una observación, que afirmaba que su propuesta helicoidal para el Concurso del Faro de Colón estaba copiada de otra idea similar de Melnikow, creo. Ocurre que ambas aparecen publicadas en el volumen de la convocatoria, lo que hace sumamente difícil el plagio. ¿Por qué no se dice lo contrario, igualmente absurdo, que Melnikow se inspiró en Fernández Shaw? Ah...



• Edificio Capitol, Madrid. Feduchi y Eced



• Edificio Capitol

COMENTARIO 2

MTM.- *Hasta Zuazo, la historia de la arquitectura española se dibuja sobre una secuencia de grandes figuras, aunque unas lo sean más que otras: Gaudí, Domènech, Palacios, Anasagasti, Zuazo. En esto coincide tu visión con la de Carlos Flores. Pero, a partir de aquí, las cosas se complican. Para Flores, es la Generación del 25, para tí es el Deco, algo más que una generación. Creo que, dicho bruscamente, el Deco significa la ausencia de una arquitectura moderna en España, a pesar de ciertos destellos puntuales o ciertos espejismos. El Deco, tal y como tú lo explicas, es un cerrar la puerta, dar un portazo a la modernidad que se estaba formando en Europa.*

JDF.- Un portazo relativo. De buen gusto. Ya que antes hablabas de Buñuel, como "el discreto encanto de la burguesía". Con obras maestras muchas veces, como el Capitol, de Feduchi y Eced... El Deco fue una especie de armisticio...

MTM.- *Nunca he tenido una explicación convincente de este momento crucial de los años anteriores a la guerra en España. Se habla de las visitas de Le Corbusier, de Gropius, de las oportunidades de ciertos arquitectos durante la República, etc. etc.*

El propio Carlos Flores dice de estos jóvenes arquitectos del 25 que, a pesar de sus viajes y conocimientos internacionales, miraban como su maestro a Zuazo y como modelo a edificios como el Palacio de la Música. Seguramente, no existía en España una conciencia moderna, ni ideológica ni formal, había más resistencia hacia lo extranjero (basta recordar las críticas a la Gran Vía) que sentimientos que exigieran una renovación.

JDF.- Eso sí que constituye otro tema extraño. Conocieron directamente a Le Corbusier, Gropius, Van Doesburg y los demás y parece (seguramente, Carlos Flores es un poco hiperbólico en ese terreno) que eligieron a Zuazo. También

eso constituye una determinación rara. Y significativa. Como un "moderno ma non troppo".

Aunque conviene precisar que los catalanes fueron mucho más agudos, como casi siempre. Y algún vasco, como Aizpurúa con su "Vers une architecture" siempre bajo el brazo, como recordaba Luis Moya. El 47 volverá aquí Oteiza y ni Eugenio d'Ors le hizo demasiado caso. Y Eduardo Chillida menos mal que estaba en París, a su aire, porque tampoco se hubiera librado de la quema. Lo curioso es comprobar que, como vimos, en pintura no ocurrió lo mismo.

MTM.- *Insisto otra vez, buscando explicaciones. Palacios, antes lo hemos comentado, era un hombre más o menos contemporáneo de Bruno Taut, algo mayor que él y más joven que Hoffmann o Loos. De 1914 es la "Glasarchitektur" de Paul Scheerbart y la Glashaus en Colonia de Taut, al mismo tiempo se está construyendo el edificio de Correos de Antonio Palacios. Qué siglo XIX parece Palacios, e incluso el Zuazo de diez años después...*

JDF.- Giramos obsesivos en torno al eterno retraso español. Y la obsesión profesional, lo que luego (y ahora) llaman "realismo"... Apenas hay voluntad utópica entre nosotros. La absorción total, decidida, en las estructuras profesionales, el hay que vivir impregna casi todos los estratos del tejido profesional. Fernández Shaw piensa en el autogiro de La Cierva y le miran como a un trastornado...

MTM.- *Y hablando de la arquitectura de cristal, ¿tuvo alguna continuidad el Pabellón del Retiro madrileño o la arquitectura de vidrio de las Estaciones en la época que comentamos antes? ¿y Alberto del Palacio? ¿tuvo algún discípulo directo?*

JDF.- En el sentido que tú hablas de los arquitectos expresionistas, dudo mucho que las experiencias de Scheerbart o Taut tuvieran consecuencias visibles. Y, sin embargo, hay zonas, más o menos ocultas en los edificios, donde la magia del vidrio parece prevalecer. Pero eso era otra cosa. Y existió alguna tradición en ese sentido, desde las famosas vidrieras de León. Pero el secreto de los poliedros expresionistas no parece que hizo aquí mucha escuela. Huxley dice que la magia del vidrio es eminentemente protestante, ante la necesidad de leer en las iglesias, mucho más claras que las católicas... No sé. Todo esto parece un poco forzado.

MTM.- *Otro tema y otra vía, aparentemente cerrada. Los jardines, tan importantes con Forrester y Rubió Tudurí. García Mercadal fue arquitecto de Parques y Jardines; ¿crees que había alguna relación entre ellos, en los planteamientos y en las realizaciones? De todas formas, el jardín chocaba bastante con la ortodoxia moderna, que valoraba más el objeto arquitectónico aislado y marginaba todo lo que fuera naturaleza. Mercadal no podía ser lo uno y lo otro.*

JDF.- Ese es otro de los enigmas de Mercadal. A mí nunca me habló de Forestier ni de Rubió. Es posible que les mencione en su famoso (es un decir) libro sobre Parques y Jardines. De todas formas, en relación con la "ortodoxia moderna", te recordaría el espléndido ático de Le Corbusier en los Campos Eliseos. Ahí, el

maestro suizo bordea peligrosamente el terreno Deco. Sobre lo que me preguntas, concretamente, reitero mi desconocimiento. Mercadal era una pequeña caja de sorpresas y contradicciones.

MTM.- *En lo que sí podía conectar García Mercadal con Rubió y Tudurí es en sus propuestas de "jardín mediterráneo". Mercadal también realizó estudios sobre la casa mediterránea, lo que no deja de ser sorprendente. ¿Por qué esa insistencia en la mediterraneidad en un hombre de Zaragoza?*

JDF.- Nos movemos en un orden de ideas parecido a tu cuestión anterior. Las obsesiones de Mercadal, tan variopintas, no dejan de sorprender. Lo lógico hubiera sido que se interesara más por Los Monegros, por ejemplo (donde Oriol Bohigas pensaba instalar centrales nucleares), que por el jardín mediterráneo. La verdad es que, al final de su vida, se creó su propio refugio en Alicante. Todo en Mercadal es propicio al misterio.

MTM.- *Tú haces, en algún momento del texto, una definición bastante extensiva del Deco, aparte de hacerlo derivar directamente de la Exposición de París de 1925. Dices que implica una poética de la comunicación, el dinamismo, sentido ornamental, dulcificación de las posiciones de vanguardia, etc., una especie de sincretismo moderno sustitutivo del viejo eclecticismo que, en el fondo, se busca hacer perdurar. Para tí, los momentos más brillantes del Deco, en Madrid, serían el núcleo de Callao y la Ciudad Universitaria.*

Lingüísticamente, parece más claro el primer caso. El segundo, sin embargo, hemos tendido a asociarlo más con un, siquiera incipiente y hasta contaminado, racionalismo arquitectónico. Hasta en algunas de las propuestas de la ciudad de Le Corbusier hay edificios con frentes simétricos y fondos de perspectivas, sin embargo, nunca se accede frontalmente a ellos, los caminos son oblicuos. Quizá lo más moderno que hay en la Ciudad Universitaria sea el hecho de que todos, o al menos la mayoría de los edificios son edificios abiertos.

JDF.- Sobre el Deco se han dicho muchas tonterías. Yo he escuchado perorar a un catedrático (no arquitecto) identificándolo con la "estética de la locomotora" (!). Y no lo hago derivar de la Exposición del 25. Creo que esa Exposición cristaliza un estado de opinión, un ambiente previo, acuñando el término. Forzosamente tiene que ser amplia una situación que abarcaba el Cine Callao, el Palacio de la Música o el Capitol, bordeando a Mendelsohn. Se trata de una situación muy poco estudiada, muy amplia, que abarcaría, por un lado, una suerte de eclecticismo liberado y, por otro, ese racionalismo contaminado, muy decorativo. Pienso también que se trata de un compromiso, de un modernismo light (o de un eclecticismo light, como quieras).

MTM.- *Vuelvo al Deco, una categoría que sustituiría en España a la multitud de movimientos contemporáneos que configuraron la modernidad arquitectónica en Europa. Pienso, en relación con ello, en un caso más lejano geográficamente, pero que podría tener que ver con algunos de los rasgos que identificas en el Deco. Me refiero al rascacielos que construyen en Filadelfia para la Saving Fund Society (el llamado PSFS) los arquitectos*

George Howe (americano) y William Lescaze (europeo) en 1929. En este edificio hubo una enconada polémica por hacer prevalecer la horizontalidad moderna sobre la verticalidad sullivianiana (o viceversa), que se resolvió dejando dominar los pilares continuos en las fachadas laterales y los pisos en voladizo en el frente. Además, el rascacielos se coronaba con un enorme anuncio luminoso con las letras del emblema PSFS, mientras que el podio se resolvía con una dinámica curva de unión entre las dos fachadas de la esquina. El PSFS se construye precisamente en 1929, el año de la Villa Savoye y la Casa Tugendhat.

JDF.- Por cierto, en relación con lo que señalas, Mercadal escribió un temprano artículo aludiendo a la polémica horizontalismo-verticalismo, que hoy nos suena bastante elemental. (Juan Pablo Bonta, por cierto, analizando el Carson de Sullivan, quiero recordar, enumera una serie de discrepancias entre intérpretes eminentes. Unos lo ven "horizontal". Otros "vertical". Así que...)

No tengo muy presente el edificio que citas de Howe y Lescaze para opinar sobre él. Se trata de nombres homologados por la historiografía bastante recientemente, un poco como en el terreno del eclecticismo ocurrirá con Frank Furness. Lo que recuerdo de ellos, me parece más radical que el Deco más desaforado. De todas formas, las citas Deco, ampliamente entendidas, están en todas partes. Hasta en Wright. Solamente obras muy puras como Villa Savoya se libran de ello. Pienso, por ejemplo, si las esculturas insertas por Mies en su pabellón de Barcelona no admitirían una cierta consideración Deco.

MTM.- *El edificio Capitol ha quedado, sobre todo, como una brillantísima solución a una esquina urbana también excepcional. En otro terreno, comparable a lo que significa el Flatiron Building de Daniel Burnham en el Broadway neoyorkino.*

Pero, pensando de nuevo en el podio del PSFS, aquí Lescaze propuso también un cambio en el modo habitual de acceso a los edificios, colocando la sala principal de la Sociedad en la planta primera y la entrada desde la calle como un gran haz de escaleras mecánicas. Este tema de los espacios internos de los edificios parecía interesar menos a los arquitectos españoles; incluso el Capitol tiene en el cine el espacio de vestíbulo al aire libre. Antonio Palacios había construido en el edificio de Correos un gran espacio interior. ¿Qué hay después en este terreno?. Quizá nada hasta el Frontón Recoletos.

JDF.- De acuerdo. Otra vez estaríamos ante las "perniciosas influencias del Raumgestaltung" y demás tonterías. Zuazo, por cierto, estaba muy feliz de haber intervenido en el patio de Carterías del edificio de Correos. No, efectivamente, no son frecuentes en España las manipulaciones de ámbitos internos. Quizás sea otro invariante castizo. No sé bien por qué, estoy pensando en el Pabellón de Bruselas de Corrales y Molezún, puro Raumgestaltung...

MTM.- *Hay una palabra que ronda siempre alrededor del concepto de Deco: contaminación. Contaminación de instancias diversas o tal vez nada más que una nueva palabra para el recurrente eclecticismo. Nada más opuesto a los deseos de la modernidad, de depuración, de nueva fundación, de renuncia o de rechazo a lo existente. Todos los movimientos que dieron origen a la arquitectura moderna, cada uno a su modo, implicaban estas exigencias de desprenderse de lo anterior. ¿Fue inmune el Deco a este aire de renovación radical?.*

JDF.- En absoluto. Esa intuición de "depuración" trae a mi mente la idea del calvinismo. El Deco sería así una especie de catolicismo-náutico. Y, sin embargo, es curioso que su apoteosis se alcance en Nueva York, en la Escuela de Nueva York, con toda su herencia puritana. Piensa en Raymond Hood y el vestíbulo del RCA, en el Rockefeller Center, José Maria Sert incluido. Ahí también se produce una versión Deco de los espacios interiores, verdaderamente increíble.



• Edificio de la Equitativa, Bilbao. Manuel Galíndez

COMENTARIO 3

MTM.- *En algún momento has hablado de lo que denomina Oriol Bohigas "funcionalismo marginal". ¿A qué se refiere con ese término?. Porque lo cierto es que en España no hubo arquitectos funcionalistas puros, ni tampoco una línea dura del tipo de la de Hannes Meyer, Mart Stam, May o Duiker.*

JDF.- Creo que lo aclaro en el texto. Según lo entiendo, Oriol, desbordado por el gran número de testimonios parcialmente racionalistas fuera de Cataluña, reelaboró un poco sus iniciales tesis y denominó "funcionalismo marginal" a lo que no son sino testimonios Deco con apoyaturas racionalistas, la contaminación Deco a que nos hemos referido tantas veces. La Ciudad Universitaria está plagada de ellos.

MTM.- *Has hablado de los momentos más brillantes del Deco en Madrid, sobre todo del fulcro de la plaza del Callao. Dices que este clima Deco también se da en Bilbao; ¿existe allí también algún lugar o lugares donde se manifieste especialmente? y ¿qué arquitectos bilbaínos entrarían en esta caracterización de arquitectos Deco?.*

JDF.- Muchos. Hasta Manuel María Smith tanteó, con su habitual brillantez, ese terreno. Están Pedro Ispízuza, Seguro, y quizás el de mayor talento de todos, Manuel Galíndez, otro hombre que trasciende el plano del prestigio local. Fíjate en el Banco de Vizcaya de Alcalá. Pero hay muchos más nombres, evidentemente. Lo que quizás falte en Bilbao es un asterisco como el de Callao. Las grandes obras, La Equitativa, Seguros Aurora, etc. están como más desperdigadas en la ciudad.

MTM.- *Don Modesto López Otero, graduado en 1910, es el encargado de llevar a cabo y coordinar los trabajos de la Ciudad Universitaria de Madrid. Zuazo, graduado dos años después que López Otero, no interviene. ¿Por qué?, él era la figura más importante del momento.*

JDF.- Pues no lo sé. Don Modesto debía ser un hombre extraordinariamente hábil. Incluso más que Zuazo. Recuerdo, aunque no viene mucho al caso, una situación curiosa de principios de los cincuenta que he narrado alguna vez. Don Modesto, como sabes, fue Director de la Escuela de Arquitectura bajo tres sucesivos regímenes. Todo un record. Le conocí muy brevemente. Y llegó el momento de su jubilación. Según me contó un famoso catedrático, se formó una comisión para visitar al entonces ministro de Educación Nacional, solicitándole que revocara la orden, dada la magnífica situación mental en que se encontraba Don Modesto. El ministro se mostró de acuerdo, pero se mantuvo en sus trece argumentando que lo realmente terrible sería tener que jubilarle por haber perdido facultades. De esa manera, su jubilación era una especie de puerta de oro. Claro, les dejó estupefactos a todos y se marcharon sin saber qué decir. Pero no sé bien por qué cuento eso ahora.

De todas formas, volviendo al tema de tu pregunta, efectivamente es muy extraño que Zuazo no interviniera para nada en la Ciudad Universitaria.

MTM.- *Se ha hablado muy poco del Arco de Triunfo de la Moncloa, puerta de la Ciudad Universitaria. ¿Es cierto que, recientemente, alguien propuso demolerlo?. El Arco hoy es un hito indiscutible en Madrid, parece un poco italiano, como del EUR. Incluso ha servido de base para un "happening" de un artista conceptual que proyectaba luces sobre él. Yo hace poco tiempo, con motivo de algún trabajo de limpieza o restauración, vi una imagen insólita del arco; los caballos de lo alto parecían correr desbocados, sin la cuadriga que los sujeta. La inscripción o inscripciones, en latín, hacen referencia tanto al rey como al caudillo. Y a las armas victoriosas.*

JDF.- Es una pregunta complicada. Sobre su hipotética demolición, se habló algo en tiempos de la alcaldía de Don Enrique Tierno Galván. La verdad es que hubiera constituido un error, bastante grave. En la Ciudad Universitaria, me refiero a las obras de la posguerra, hay cosas de mucho menor interés. Es curioso que Zuazo nos mostrara a Carlos de Miguel y a mí mismo alguna idea similar, de su estancia en París.

MTM.- *En Estados Unidos, el Deco fue el lenguaje de la crisis, de la Depresión económica, los rascacielos Empire State y Chrysler, etc. En este sentido, España podría haber sintetizado más con América que con Europa en esa época, a pesar de que los viajes de los arquitectos tenían prácticamente siempre destinos europeos.*

En concreto, Italia era uno de los países más visitados e incluso vividos por los pensionados en la Academia de España. Terragni, bastante más joven que Mercadal, construye el Novocomun en 1927 y el Monumento a los Caídos en Como (sobre un dibujo de Sant'Elia) en 1931. ¿Por qué no mirarían a Terragni los arquitectos españoles?. Quizá, aunque con reservas, algo del Deco español se aproximaría más a los primeros proyectos de Libera, un arquitecto contemporáneo de Terragni. Hay algunas torres con anuncios o bloques con esquinas redondeadas, etc. con un lenguaje moderno bastante peculiar.

JDF.- La verdad es que, con excepciones, aunque se viajara mucho, no sé si los arquitectos españoles veían mucho. En América (no demasiado visitada), en Holanda, en Italia... Quizás el único que se fijó en Terragni fue José Manuel Aizpurúa. Estamos en la vieja distinción de Chillida entre "mirar" y "ver". Lo más americano de aquella época (y en eso tienen razón sus detractores) es la Gran Vía. De todas formas, no todos profundizaron lo suficiente en la América de la Depresión. Ese es un mal no solamente español. Se habla hasta la saciedad de la Escuela de Chicago, pero todavía se encuentra insuficientemente homologada la Escuela de Nueva York, con sus diversas fases. No había demasiados Delirios de Manhattan por entonces (salvo el hipotético hotel de Gaudí de que nos habla Koolhaas). La Telefónica de Cárdenas y Weeks corresponde a un momento de ese proceso. El Capitol a otro posterior, ya en pleno desarrollo Deco.

MTM.- *El Pabellón español en la Exposición de Artes Decorativas de París, de 1925, era del arquitecto Pascual Bravo. ¿Cómo era este pabellón?. ¿Tenía algo que ver con el edificio de la Escuela de Arquitectura?*

En París, además de Le Corbusier, realizaron los pabellones de sus respectivos países Gunnar Asplund y Josef Hoffmann. Asplund presentaba también una serie de muebles, como Le Corbusier, y en el pabellón austriaco se exponían todo tipo de productos procedentes de los Wiener Werkstätte. ¿Se presentó en el caso español también mobiliario u otro tipo de objetos diseñados por arquitectos?

JDF.- Pues no lo sé. Por las pocas fotografías que conozco, el pabellón español tenía poco que ver con la Escuela de Arquitectura. Era más "typical Spanish". En el caso Deco había todo, desde la masía hasta el submarino o el autogiro. Supongo que los muebles serían parecidos. Por cierto, la Escuela de Arquitectura inicial estaba revestida de ladrillo. El chapado de piedra actual es un resultado de la posguerra, me parece recordar.

Y a propósito del "typical Spanish" (fíjate en el largo brazo del Deco), cuando Pedro Muguruza estuvo en Norteamérica planteó una suerte de revival "californiano", quizás no muy lejano de nuestros tipismos. Hay muchos Decos. Por cierto que hay dos Muguruzas, como los dos Jansen, creo que hermanos, Pedro y José María. El más famoso, el del Valle de los Caídos y el Palacio de la Prensa, es Don Pedro, Director General de algo. José María creo que obtuvo el Premio Nacional de Arquitectura o algún accesit. Eran donostiarras.

MTM.- *La Ciudad Universitaria fue, indudablemente, una empresa compleja, larga en el tiempo y con numerosos protagonistas. Se manejan muchos nombres, etapas, pero no se conoce muy bien cuál era la estructura del trabajo. ¿Se trataba de colaboraciones puntuales entre arquitectos?, ¿de equipos ya formados antes?, ¿de encargos individuales a cada arquitecto?*

JDF.- Es muy complicado lo que preguntas. Por lo que yo puedo saber, López Otero era el director y firmaba todos los proyectos al lado de cada arquitecto responsable. Eso ha dado lugar a muchos errores, de atribución. Luego hay situaciones más complicadas. El Clínico, por ejemplo. El proyecto era de Sánchez Arcas (¿con Aizpurúa en la sombra?) y Torroja. Tras la guerra, las obras fueron

continuadas, al parecer, por Miguel de los Santos, el arquitecto de la espléndida Facultad de Ciencias Exactas. Y así todo.

MTM.- *Es sorprendente, por citar únicamente algunos nombres, que personalidades tan diversas como Bergamín, Fernández Shaw o Mercadal trabajaran en este momento crucial, 1927-28, bajo el mismo impulso Deco. ¿Es que, realmente, no había distintas tendencias? ¿ni tampoco una lucha de lo nuevo contra lo antiguo? ¿ha sido en España toda continuidad?*

Ya hemos dicho que, incluso en Viena a finales de siglo, sólo una maniobra de Otto Wagner convirtió en movimiento aglutinado lo que había comenzado siendo la revuelta de los alumnos contra los profesores. Y, aun así, los bandos de Loos y Hoffmann eran irreconciliables.

JDF.- Bueno, estamos intentando extraer lo vagamente legible del pandemonium de la arquitectura española. Claro que hubo diversas tendencias y luchas de lo nuevo con lo antiguo. El historicismo, como lo prueba esa curiosa crítica de Luque, no había dejado nunca de existir. Lo que ocurre es que mejor es olvidarnos de él para que no se nos caiga la cara de vergüenza. El Deco, con todas sus limitaciones, fue una inesperada y minoritaria tabla de salvación para ponerse casi todos atuendos revolucionarios y simular estar al día. Por otro lado, Don Modesto, evidentemente un hombre de calidad, estaba a millas de distancia de Otto Wagner.

MTM.- *Esa actitud acomodaticia parece que se extiende hasta Don Luis Gutiérrez Soto quien, en el Cine Callao, se integra perfectamente en el resto de la plaza, con Muguruza, Eced y Feduchi. Tú añades que el indiferentismo lingüístico, también en Gutiérrez Soto, evoluciona en algún momento hacia una posición fría y pragmática con algunos resultados que pueden aproximarse a la modernidad arquitectónica, como sucede en la casa de la calle Almagro. Esta casa, con terrazas horizontales, sobre todo en la fachada a la calle de Zurbarán, es seguramente, con algún ejemplo más, lo más próximo en Madrid a un lenguaje racionalista que, en realidad, nunca ha existido en la capital.*

JDF.- De acuerdo. Es una obra espléndida, de lo mejor de su autor, casi sin resonancia Deco. Al mismo Hannes Meyer, quiero pensar, le hubiera interesado. Intenté hablar con él de esto, de la Nueva Objetividad, de la frialdad, etc. y no me entendió nada. O no quería entenderme. Estaba siempre a la defensiva, lleno de lados oscuros. Por cierto, esa vivienda le gustó mucho a Alvar Aalto. Así lo manifestó en la famosa cena de Rafael Aburto y el mantón de Manila. Magnífico arquitecto, pasó por la vida como sin enterarse. Era muy difícil hablar con él. Era también muy buen futbolista. Por eso le llamaban "Pichichi", como el famoso delantero del Athletic de Bilbao.

MTM.- *Un aspecto interesante de la Ciudad Universitaria es, de nuevo, que sea más importante para Madrid que para la arquitectura en general. Como sucede con los edificios de Palacios, la Gran Vía, etc. Volvemos a la historia de la ciudad, más que de la arquitectura o los arquitectos. La Ciudad Universitaria como un nuevo paso en el avance de*

Madrid hacia el Norte, o el Noroeste. Dices que la Ciudad Universitaria no es una aventura racionalista; frente al "alborotador" Palacio de Comunicaciones, es algo más "silencioso". En este sentido, recuerdo un comentario de Bruno Zevi a un edificio del holandés Herzberger que decía: "cállate, hablas demasiado".

JDF.- Dicen que, misteriosamente, ya lo hemos apuntado, las ciudades tienden a crecer hacia el Oeste, siguiendo el recorrido del Sol. Esto en Madrid es difícil por la presencia de la Casa de Campo. Una de las grandes ideas de Zuazo fue el advertir esa dificultad y volcar ese crecimiento hacia el Norte. La Ciudad Universitaria en ese sentido es una especie de hábil compromiso. Pero ya hemos visto que ni siquiera tuvo una aquiescencia total, Mercadal hablaba de los árboles de la Moncloa, Luque de la sal y pimienta... Ya te he contado nuestra polémica con motivo de la Plaza de Durango. Creo que es una obra interesante, compleja... Una vez llegaron unos artistas y no se les ocurrió decir más que debíamos haber plantado abedules. Del resto, ni una palabra... Fernando Olabarriá se subía por las paredes ante tanta necedad... Luego fue el Rey, entonces Príncipe de España, a inaugurarla, la premiaron y parece que se olvidaron de los abedules. Así somos.

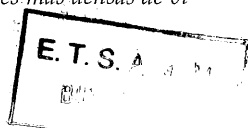
MTM.- *Hablemos ahora de las colonias de viviendas. Estos últimos años ha habido algunas polémicas sobre su tratamiento, con motivo del Plan de Madrid. Lo cierto es que, como dices en algún momento, estos barrios residenciales son sumamente ambiguos tanto en su planeamiento, como en su lenguaje arquitectónico.*

Para decirlo bruscamente, su interés para Madrid radica sencillamente en que son zonas de baja densidad, hasta con algunos jardines, y que ahora ocupan áreas muy valiosas en cuanto al precio del suelo. Pero su arquitectura, salvo algo en El Viso o en la colonia situada junto a la calle Vitruvio, no vale gran cosa. El caso más claro es la llamada Colonia Metropolitana, un barrio que uno sería totalmente incapaz de fechar por su arquitectura, aunque sí lo haría conociendo la historia urbana de Madrid.

JDF.- Hay muchas cosas difíciles de fechar. Tienes mucha razón al indicar que El Viso o el Parque Residencia, con todas sus limitaciones, constituyen por comparación un ejemplo excepcional. Y así ha resultado su éxito extraordinario, ayudado decisivamente por encontrarse precisamente en el Norte de la Ciudad. Si las colocan en Palomeras, por ejemplo, la cosa hubiera sido diferente. Sobre las otras cosas a las que te refieres, da la impresión de que en España, en este caso en Madrid, ha faltado esa nítida conciencia que tienen los ingleses por ejemplo. Inglaterra ha mantenido constantemente un criterio de calidad (con todas las excepciones y catástrofes que detecta Engels, por ejemplo). Aquí, en cambio, nuestra historia es la historia de las excepciones.

Y, volviendo a lo del Norte, piensa lo que hubiera sido de Caño Roto colocado en esa situación. A todos se les pondrían los ojos en blanco. Pero es muy distinto estar cerca de Santa Gema que del Canódromo.

MTM.- *A la hora de proponer este tipo de barrios, ¿no existió en España un debate sobre el tipo de estructura, densidad, etc. a adoptar?. En Viena, los partidarios de los Siedlungen de baja densidad perdieron frente a los partidarios de las operaciones más densas de vivienda colectiva, las llamadas Höfe.*



JDF.- No sé si ese debate se ha producido, por lo menos con claridad. Madrid tiene un desarrollo extraño, con ese escuálido río, la Casa de Campo, etc. Ahora parece que se desborda por el Noroeste, La Florida, Aravaca, Pozuelo, Torrelodones, con esa curiosa atracción hacia la sierra. En Bilbao se planteó algún ensayo de Ciudad Jardín que, inevitablemente, tomó un aspecto periférico. Sin embargo, en la desembocadura de la ría, en Las Arenas, Neguri, etc. se configuró una hermosísima ciudad residencial, túnel de ensayos de muchos arquitectos de talento, Smith, Aguinaga, etc. Y en Guipúzcoa ocurrió algo parecido. Quiero recordar, ahora, un nombre no mencionado anteriormente, el de Luis Vallet, creo que el mismo que colaboró con Oteiza en el polémico monumento al P. Donosti. Fue el autor de la Capilla, anexa.

MTM.- *Como para la mayor parte de las ciudades, los nuevos medios de transporte fueron decisivos para cambiar el paisaje urbano de Madrid. En 1919 se inaugura el Metropolitano; interviene Antonio Palacios en una situación que podría haber sido paralela a la de Otto Wagner en Viena, jalonando con su arquitectura toda la extensión de la ciudad y hasta más allá de ella. En el caso de Palacios, desgraciadamente, sólo se construyó el pequeño edificio de la Red de San Luis y, de nuevo, desgraciadamente, se le ha hecho desaparecer también sin ningún objeto.*

¡Que ocasión perdida! También París tiene el sello de un arquitecto en sus entradas al Metro.

JDF.- Otra de nuestras situaciones absurdas. Palacios hizo alguna cosa más, también desaparecida. Y ahí sí que estaba, por lo menos, al nivel de Guimard. Pero es que no tenemos remedio.

MTM.- *Los tranvías también contribuyeron a fijar la fisonomía de la ciudad. Quizá haya sido el hecho de que existiera una línea de tranvías a lo largo de la calle Serrano, con edificios más o menos uniformes a ambos lados, lo que ha hecho ver en algún caso la Colonia de El Viso como un germen de ciudad lineal.*

JDF.- No recuerdo, personalmente, los tranvías de Serrano. En cambio tengo presentes los de Recoletos y Castellana. De niño, me llamaban mucho la atención los bolsines de los cobradores, llenos de compartimentos... Pero, volviendo a lo que dices, nunca me ha convencido totalmente esa idea de El Viso como germen de Ciudad Lineal. Creo que son dos intuiciones diferentes. También ha sido diverso su destino. Pobre Arturo Soria...

MTM.- *Otro elemento ligado al transporte, las gasolineras, fueron ocasión para algunos ensayos con el lenguaje moderno; la estructura vista, las marquesinas, las formas dinámicas, etc. En Canarias, donde por cierto hay bastante más racionalismo que en Madrid, algunos de los ejemplos más brillantes son precisamente gasolineras.*

Por cierto, la estancia de Zuazo en las islas debió ser provechosa y no sólo para él. Todos los arquitectos canarios dicen proceder de Zuazo.

JDF.- Volvamos entonces a Zuazo. Que por cierto residía en casa de Miguel Martín, cuñado de Opel, a quien ha estudiado el catedrático Pérez Parrilla. En España

se han dado exilios de lo más raro. No es Zuazo mala referencia. Y, de nuevo, hay que pensar en Fernández Shaw y su demolida estación-reliquia de Alberto Aguilera. ¿Para qué? ¿Por qué?. Son elementos que, hasta Robert Venturi, parece que los arquitectos desdeñaban. Y ahora están haciéndose cientos y cientos de ellas. El propio Wright diseñó algunas mucho antes de que apareciera Complejidad y Contradicción. Pero no se construyeron. Recuerdo que algún día charlamos con el arquitecto Javier Sánchez Elegido para que promoviera aquí la erección de algunos de los prototipos de Wright. Evidentemente, sin ningún resultado. A ver si con este recordatorio alguien se anima a ponerse en contacto con la Fundación Taliesin y Javier Sánchez Elegido y, ahora que somos todos tan arqueólogos, se animan a realizar la arqueología no construida del Movimiento Moderno.

Por cierto, y volviendo a Zuazo, el hecho de no poder rematar nuestras conversaciones se debió a un viaje de Don Secundino a Canarias. Falleció poco después. Y, la verdad, parecía estar como una rosa, ecuaníme, clarividente... Fue una sorpresa muy dolorosa. Los recuerdos de Canarias y Zuazo se funden en la memoria hasta el final... Carlos de Miguel, que asistió a las conversaciones, se sintió terriblemente afectado. Ya nunca más fué él mismo. Se nos había ido, inesperadamente, uno de los mejores, el mejor para algunos...

MTM.- *Otro dato sobre Don Secundino es su relación, durante su estancia en Canarias, con el arquitecto Miguel Martín a quien mencionábamos antes; parece ser, como has indicado, que incluso vivió en su propia casa. Sobre Miguel Martín, el catedrático Sergio Pérez Parrilla elaboró hace bastantes años su tesis doctoral, provocando una polémica con Oriol Bohigas, ya que suponía reconocer que existió alguna arquitectura moderna (o "racionalista", volvemos a las dificultades terminológicas) fuera de Cataluña.*

Es significativo, por otra parte, que la primera obra racionalista de Miguel Martín (con o sin la colaboración de su cuñado el alemán Opel) corresponda al año 1927, exactamente la misma fecha del Rincón de Goya de Mercadal y del Weissenhof de Stuttgart. Zuazo, después de la guerra, estuvo en contacto con éste y algunos otros arquitectos canarios, con los que llegó a colaborar, pero no parece que sus edificios recogieran para nada este lenguaje moderno, son mucho más "escurialenses".

JDF.- Carlos Flores me parece que no menciona a Miguel Martín, limitándose a reseñar el nombre de Opel. Aunque no lo recuerdo bien. Efectivamente, hubo una cierta polémica con Oriol Bohigas en ese sentido, probablemente fruto de falta de datos de Bohigas. Por cierto que éste, como hemos mencionado en otro lugar, dice cosas singulares sobre Canarias, extraordinariamente singulares, como cuando, al hablar sobre Venturi y Las Vegas, insinúa que ese mismo fenómeno se daba en la isla de Tenerife.

MTM.- *Seguramente sería un rasgo de humor.*

JDF.- Probablemente Bohigas, con todo su inmenso poder, tiende frecuentemente al surrealismo catalán.

MTM.- *Las posiciones mantenidas en Canarias sobre si el alemán Opel fue o no fue el respon-*

sable del racionalismo de las obras proyectadas en el estudio de Miguel Martín deja, sin embargo, una cosa clara. Los alemanes estaban allí y el conocimiento de las publicaciones del ámbito de la Bauhaus era mayor en las Islas que en el resto de España. Otro arquitecto canario, Suárez Valido, algo más joven, también tuvo trabajando en su estudio a un delineante alemán, Schneider. Quizá fueron intérpretes, en todos los sentidos, de la información que llegaba de Alemania.

JDF.- Es posible. Desgraciadamente, los arquitectos canarios han carecido de la voluntad promocional a ultranza de los catalanes. Imagínate lo que hubiera sido la construcción del Cabildo Insular situado en el Alto Ampurdán. Pero son cosas que pasan. Los delineantes de calidad fueron, a veces, muy importantes. Pienso en Zuazo y Echevarrieta, el delineante, no el empresario. Sambricio ha dado recientemente una explicación plausible de ese curioso éxodo de profesionales alemanes a España. Ya hablaremos de ello.

MTM.- *Has hablado de surrealismo. En cuanto a las eventuales relaciones entre arquitectos y artistas, en este momento crucial de los años veinte y treinta, también existe una peculiaridad en el caso de Canarias. En 1932, se publica una revista llamada la "Gaceta del Arte" con un claro signo surrealista; colaboran Eduardo Westerdahl y el pintor Oscar Domínguez e incluso Breton.*

Parece que, en este caso, tampoco los arquitectos eran considerados parte de la empresa aunque, finalmente, se reconocía a Miguel Martín como el único arquitecto moderno. De nuevo, con el surrealismo, vuelve a aparecer la doble polaridad Cataluña (con Dalí) - Canarias.

JDF.- Las islas Canarias son muy peculiares y muy poco estudiadas. Es una de las desgracias de nuestra historiografía. Aunque el record probablemente lo establece Bohigas con su célebre analogía de Las Vegas y Tenerife. Obscuramente debe advertir algo de lo que señalas.

MTM.- *En uno de los poemas que encabezaban la "Gaceta del Arte" se hacía incluso alusión al internacionalismo inherente a unas islas situadas en medio del océano. No hay duda de que, en una situación así, no hay diferencia entre recibir información de Madrid, París, Barcelona o Berlín. Sin embargo, no parece que Zuazo viviera de ese modo la lejanía geográfica de la península.*

JDF.- El tema de Zuazo y Canarias es muy complicado. De alguna forma, después de los Nuevos Ministerios, digan lo que digan, se inicia su eclipse. El nuevo Seminario es, en definitiva, como tu advertías, un desastre. Pienso que, en el fondo, Don Secundino no entendió la oculta intensidad del tema canario. Ni sus virtualidades surrealistas y racionalistas. Imagínate lo que estaríamos oyendo si el Cabildo de Martín y Opel lo hubiera proyectado Zuazo. Pero no fue así. Don Secundino no estaba ya para trotes.

MTM.- *Pero volvamos un poco a Miguel Martín.*

JDF.- Por lo visto era un hombre verdaderamente enorme. En Canarias, no sé si a través de la herencia guanche, suelen darse, con frecuencia, tipos verdaderamente

gigantescos. Y los encuentros entre Miguel Martín y Don Fernando García Mercadal, tan diminuto, debían ser verdaderamente antológicos.

MTM.- *Sergio Pérez Parrilla me dijo que Mercadal y Miguel Martín desbordaban con mucho la imagen de Le Corbusier sosteniéndole en brazos. Que prácticamente le cabía en una mano.*

JDF.- Puede ser. Lo que sí está claro es que, según testimonios propios y ajenos, Don Fernando García Mercadal tenía una visión más bien ligera del Estilo Internacional. Lo que hemos defendido aquí tantas veces. Sin un sentimiento profundo de las cosas, no hay nada que hacer.

MTM.- *Exactamente. Todo lo contrario que Van Doesburg...*

JDF.- Salvo con la tremenda y trágica figura de Jose Manuel Aizpurúa y, en otro sentido, la de José Luis Sert, predomina una sensación de ligereza, modismos variados a ultranza. Sobre los canarios, la verdad es que me falta conocimiento. A propósito, ahora que hablamos de los neoplásticos, vuelvo a recordar una cosa, ya citada, más bien curiosa. En 1960, visitando el museo de La Haya, vi muchos cuadros de ellos que estaban verdaderamente destrozados, envejecidos, descascarillados. Xavier de Salas, que fue Director del Museo del Prado, lo atribuía a una verdadera falta de técnica. Que estaban muy mal pintados, en definitiva. Luego han pasado los años, he vuelto a ver exposiciones de ese carácter, en Madrid, en Nueva York, etc. y la verdad es que están como nuevos, no hay desconchones, ni cosas de esas.

MTM.- *Probablemente estarán restaurados, lo decíamos antes.*

JDF.- Es posible. Pero no lo dicen.

MTM.- *Con el pretexto de Zuazo, nos hemos detenido algo, menos de lo necesario, en Canarias. Intentando ampliar, sea limitadamente, el encuadre nacional restaría hablar de Navarra. ¿Qué figuras ves ahí adecuadas a esos encuadres?.*

JDF.- Otra cosa que se me había ido. En cuanto falla Carlos Flores, empezamos, empiezo, a omitir cosas. Lo que le pasa... es, paradójicamente, un espléndido síntoma. La cuestión navarra, incluso en los límites decimonónicos es complicada, se podía haber tratado, pero quizás sea ya demasiado tarde. Pero estoy pensando en otras cosas.

MTM.- *¿En qué, en quién?.*

JDF.- Evidentemente en Víctor Eusa, creo que recientemente fallecido. Fue un hombre de trayectoria muy dilatada.

MTM.- *¿Dónde lo encasillarías? ¿En el racionalismo?. Me parece que no perteneció al GATEPAC.*

JDF.- No, era de otro porte. Creo que ahora está en trance de presentación una tesis doctoral sobre su obra, lo que vendría maravillosamente. La verdad es que, aunque me demoré un poco en su trayectoria en Nueva Forma, tengo recuerdos más bien vagos. El Víctor Eusa de su gran momento, el homologado interpretativamente, quiero verlo como un temperamento acumulativo, barroco, inscrito, si se quiere, en la Generación Deco, ampliamente entendida. Tiene también algo de un Wright envejecido...

MTM.- *No es de extrañar su desvío del GATEPAC.*

JDF.- No. No lo es. Tenía, por lo que puedo recordar, otro tipo de tacto, brillante, proficuo. Y siguen surgiendo recuerdos que apenas puedo precisar en su origen. Eusa debió intervenir, eso he oído, de alguna manera en los montajes escenográficos del Régimen. Otro tema difícil. Como probablemente lo hizo Aizpurúa en los momentos de anteguerra. Pero no cuento con datos concretos sobre ello. Siempre es aventurado decir estas cosas.

MTM.- *¿Existen figuras paralelas?*

JDF.- Algunas veces, especialmente con el número de Nueva Forma, pese a las divergencias ideológicas, pensaba en Pedro Ispízuza como una suerte de Eusa bilbaíno. Había una cierta comunidad de respiraciones.

MTM.- *No estarás pensando en la famosa pantera.*

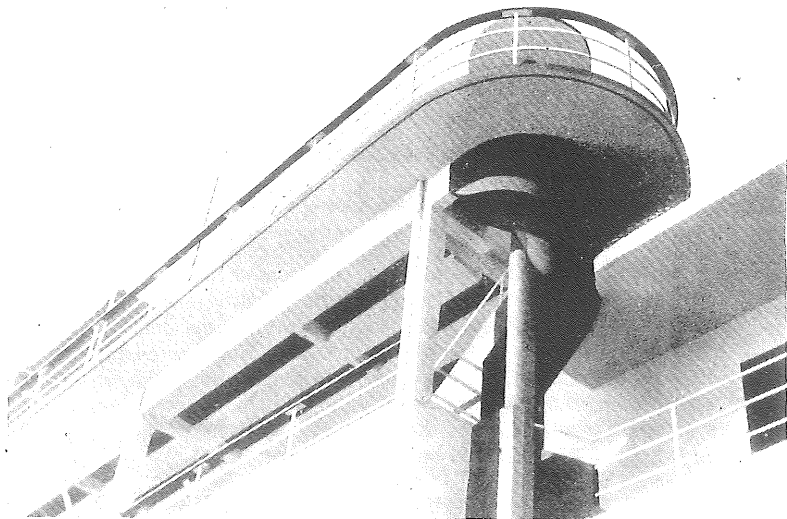
JDF.- Pues sí. Víctor Eusa hubiera sido sobradamente capaz de ello.

MTM.- *De nuevo el largo brazo del Deco, incluso los toques secesionistas a su manera, hasta en clave zoomórfica.*

JDF.- Así es. Pero, la verdad es que no conozco demasiado el tema. Pienso que Don Víctor Eusa está muy alejado de las querencias y quereres de Miguel Martín, el arquitecto Canario o del GATEPAC. Quizás le absorbía demasiado el tema profesional, característica bastante común a los hombres de la sensibilidad Deco. De todas formas, es curioso, otro enigma, el silencio establecido sobre Víctor Eusa.

MTM.- *En el que hemos estado a punto de caer.*

JDF.- Así es, por desgracia. Aguardemos a la famosa y esperada tesis doctoral.



COMENTARIO 4

• Club Náutico de San Sebastián. Aizpurúa y Labayen

MTM.- *Se habla mucho del temperamento viajero de la generación del 25. Y también, en este sentido, del más viajero de todos, el emblema de la generación: Fernando García Mercadal. Pero lo singular de Mercadal no fue viajar, sino viajar a Alemania; también a Austria, a Francia y a Holanda. Es cierto que conoció a los grandes maestros, desde Poelzig a Hoffmann, desde Le Corbusier a Van Doesburg (Sambricio menciona también a Abercrombie). Como señalas, sin embargo, parece que le interesaron más los temas urbanísticos que los propiamente arquitectónicos, y no parece que hubiera muchos contactos con el mundo de la Bauhaus.*

Antes y después de Mercadal, los arquitectos españoles han estado marcados por su viaje a Italia. Ahora cambiaban las cosas, con Alemania como destino; ¿no será esto, sencillamente, lo que ha hecho considerar sin más a Mercadal como arquitecto moderno?. En su arquitectura, realmente, hay muy poca modernidad.

JDF- *Mujer, por comparación por lo menos, Mercadal era, en sus mejores momentos, más "moderno" que la mayoría. Lo que le pasaba es que era bastante torpe, dentro de su agudeza. En el fondo, era un Deco bastante informado. Y una figura puente. Madrid está sembrado de figuras puente, Palacios con la Secesión, Zuazo con el Deco y la generación siguiente, Mercadal con el Deco y el racionalismo. Y sobre los viajes de Mercadal, referirnos de nuevo a sus dos carencias, la Bauhaus y Norteamérica.*

MTM.- *Antes decía, insisto, que Mercadal nunca hizo realmente arquitectura moderna. No obstante, removió las aguas de la estancada arquitectura española y, cuando menos, la dio un aire nuevo. El mismo aparece fotografiado con los grandes protagonistas de la arquitectura de la época (no me imagino a Zuazo posando junto a Le Corbusier o Gropius), les invitó a dar conferencias aquí y fue extremadamente oportuno con su*

Rincón de Goya, una pequeña obra anti-monumentalista coincidiendo con uno de los momentos más datados del arranque de la modernidad arquitectónica europea. El Weissenhof de Stuttgart es de ese mismo año 1927.

JDF.- Eso sí que es curioso. Efectivamente, resulta difícil concebir a Zuazo en los brazos de Le Corbusier. O a Gutiérrez Soto. Aunque ya hemos visto que éste acogió a cenar a Alvar Aalto con el episodio del mantón de Manila. Pero Gutiérrez Soto se consideraba ya en la cumbre del universo.

MTM.- *Creo que el único edificio que puede considerarse realmente moderno en España es el Club Náutico de San Sebastián de Aizpurúa y Labayen, de 1929. En el libro de Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson "El Estilo Internacional" (1932) comparte con el Pabellón de Barcelona de Mies van der Rohe la única representación española. En este libro, casi la mitad de los ejemplos son alemanes, correspondientes a más de veinte arquitectos, mientras que, por ejemplo, en Holanda el único representante es J.J.P. Oud y en Francia lo son Le Corbusier y A. Lurçat. Por comparación, no quedamos nada mal con Labayen y Aizpurúa.*

JDF.- Desde luego que no. Olasagasti decía que José Manuel Aizpurúa fue el único de los arquitectos españoles que escuchó "el batir de las alas del ángel". Qué poco se habla de su trágico final...

MTM.- *Tú has dado otras explicaciones, que tienen que ver con sus estudios, en Italia, de una cierta arquitectura popular. Pero, para esa cierta apariencia de modernidad en la arquitectura de Mercadal de los años veinte, hasta 1932, yo veo alguna otra referencia. Por ejemplo, el bloque del Rincón de Goya, con una forma cúbica insertada en un bloque más pequeño rematado por una pérgola, tiene mucho que ver con alguna arquitectura holandesa de comienzos de los años veinte. Me refiero, en concreto, a también una biblioteca en el barrio del Betondorp en Amsterdam Sur, construida por el arquitecto Dick Greiner en 1923 ó 24. La volumetría es prácticamente idéntica y los huecos, que todavía no son verdaderas ventanas corridas, tienen mucho que ver.*

JDF.- Sabes demasiadas cosas. Desconozco la obra de Dick Greiner. Eso sí que puede causar una cierta conmoción historiográfica.

MTM.- *Zuazo también había mirado a Holanda, indudablemente, para su Casa de las Flores, aunque ésta es considerablemente más austera en su tratamiento que los brillantes ejemplos de la Escuela de Amsterdam. Los arquitectos que construyeron el Betondorp, un barrio enteramente de hormigón, trabajaron sobre un compromiso no explícito entre la geometría neoplástica y el tratamiento decorativo de los arquitectos del Wendingen. No sé si también Mercadal vio en Holanda la posibilidad de combinar instancias diversas, más acorde con su temperamento que la más radical modernidad bauhausiana o la obstinada actitud antimoderna de un Poelzig, por ejemplo.*

JDF.- Lo conocería, probablemente. Zuazo, de todas formas, es considerablemente más lacónico que un De Klerk, por ejemplo. Vuelvo a pensar en Amsterdam y el barrio de Argüelles como un pequeño, austero, Amsterdam. Otra oportunidad perdida. Y otra repetida pregunta ¿Que fué de Miguel Fleischer, tan silenciado?.

Madrid no está demasiado sembrado de conjuntos de calidad. Está el barrio de Alfonso XII, con las hermosas casas de José Luis Oriol, por ejemplo, la Gran Vía, la Castellana en ciertos trozos... Pero... Una gran amiga de Zevi, Inge Pedersen, con esa desenvoltura que los extranjeros tienen al hablar de Madrid, me decía en Roma que viniendo a la capital española, después del Prado ¿qué?. Evidentemente, hay que valorar la ironía interpretativa de esta cuestión, está el Palacio de Oriente, El Escorial, hay otras cosas (curiosamente, uno de los lugares más visitados, según las estadísticas de este mismo año, es el Valle de los Caídos), pero la observación no deja de tener agudeza. Y estoy pensando en París, en Nueva York, en Roma... No creo que nos encontremos a ese nivel, ni de lejos...

MTM.- *Con estos viajes europeos, Alemania, Holanda, Francia, etc., Don Fernando García Mercadal tuvo que conocer la obra de Wright. Ya había habido Exposiciones en distintos países y se había publicado la edición del Wendingen en Europa. ¿Hay alguna mención de Wright por parte de Mercadal?, ¿se interesó por él?*

JDF.- Por lo menos, en las largas charlas que tuvo conmigo, no pronunció su nombre. Wright venía a ser, para él, como dice Borges, "una mala palabra".

MTM.- *Quizá así se expliquen muchas cosas.*

JDF.- Quizás.

MTM.- *Vistos desde la distancia, resultan curiosos los temas que se proponían para los proyectos que optaban al premio de Roma. En el caso de Mercadal, un templo dedicado a San Isidro Labrador; a priori poco propicio para arquitecturas que no comulgaran con el monumentalismo reinante. Sin embargo, muchas veces los monumentos han sido ocasión de potentes renovaciones lingüísticas en arquitectura; por hablar de esa época, el de Terragni en Como, por ejemplo. Y más aún las iglesias; en América, Richardson y Furness comenzaron sus respectivas carreras profesionales construyendo iglesias y Wright, con su Templo Unitario de Oak Park, logró dar un paso de gigante no sólo en la arquitectura religiosa, sino en la arquitectura en general.*

No conozco la solución de Mercadal para el templo de San Isidro pero, en general, los proyectos de los pensionados españoles en Roma, en las distintas épocas, han resultado ser bastante dignos.

JDF.- A veces. Hay ocasiones en que se te cae el alma a los pies. Ahora ya, ni siquiera se hacen proyectos. Se presenta el curriculum y se hacen entrevistas.

MTM.- *Hemos hablado antes de cómo el paso a una arquitectura menor, popular, dialectal, en sus trabajos en Italia, acerca a Mercadal al lenguaje racionalista. Y su interés por una cierta arquitectura mediterránea, a una modernidad de tinte lecorbusieriano. Pero hay en Mercadal, como en la mayoría de los arquitectos de su época, una tendencia natural hacia el ascetismo formal que podía conectar bien con los dogmas antidecorativos del Movimiento Moderno.*

El movimiento Deco, incluso etimológicamente, remite a los temas decorativos, apoteósicos en algunos sectores de la Exposición de París, como en el caso de Hoffmann y su Pabellón de Austria. El mismo que le sirvió de pretexto para no dar trabajo a Mercadal en su oficina. Qué poco encaja Mercadal en ese mundo hoffmanniano de enormes mol-duras, salas cubiertas de tejidos decorados, muebles, teteras, etc. En España, incluso en los ejemplos más emblemáticos del Deco, parece que este impulso decorativo estaba bastante atenuado.

JDF.- Quizás se deba a la influencia de Zuazo. Había como dos caminos, el de Palacios y el de Zuazo, la Secesión y el complejo entretendido de intereses profesionales y de "management" del bilbaíno. La verdad es que este último acabó por prevalecer. Eran como dos mundos muy distintos los que encarnaban ambos creadores. Lo más extraño de todo es que durante un momento llegaron a confluir. Personalmente dudo mucho que la tan elogiada solución de Zuazo para el Círculo de Bellas Artes fuera superior a la triunfadora de Palacios.

MTM.- *En los Documentos de la Arquitectura Moderna, órgano de difusión de las nuevas ideas arquitectónicas, los polos geográficos eran: Madrid, San Sebastián y Barcelona. Barcelona era, de algún modo, el emblema de una cierta modernidad simbolizada sobre todo en los interiores de Sert, etc., que se contraponía (con los famosos tachones) a los todavía retrógrados interiores del resto del país. Madrid parecía abrir su particular vía hacia la modernidad a través de su natural ascetismo y su permanente referencia a las formas escurialenses. San Sebastián habría dado sus frutos a través del gran talento de José Manuel Aizpurúa. Esto debió ser así al principio; después, al renunciar Mercadal y dejar el GATEPAC en manos de Sert, y tras la muerte de Aizpurúa, la arquitectura moderna española quedó reducida al ámbito catalán.*

JDF.- Así fue. El propio Zuazo residió algún tiempo en Barcelona. No es casual que, aunque llegaran más tarde, fueran los catalanes los que prestaran más atención a le Corbusier.

MTM.- *Hemos hablado de cómo, a partir de un determinado momento, Cataluña, en concreto Barcelona, capitaliza la modernidad arquitectónica en España, tras un corto espejismo de generalización de la mano de Mercadal y algún otro arquitecto de Madrid.*

En el tema de la vivienda, por ejemplo, frente al interés puramente local de la Colonia de El Viso madrileña, Barcelona presenta ejemplos mucho más potentes, como la casa de Sert en el Ensanche o la Casa Bloc, el único ejemplo español que se incluye en una reciente publicación de la Escuela de Barcelona sobre los ejemplos de vivienda en la Europa de Entre guerras.

JDF.- Los catalanes actuaron con mucha mayor consecuencia, como casi siempre. Madrid, a su lado, con nombres tan grandes, da una cierta sensación de alboroto, cada uno por su lado. Y menos mal que estaba Don Secundino que, por cierto, era de Bilbao. Madrid es siempre más puntual, inesperado. Por ejemplo, ¿hay alguna obra de la época en Barcelona (aparte de Gaudí) comparable al Capitol?. (Como ocurrirá muchos años después con Torres Blancas). Sin embargo, el nivel medio de cultura y consciencia contemporánea era muy superior en Cataluña. El eterno retraso español se acusa mucho menos en Barcelona, que suministra el único genio de alcance internacional, Antonio

Gaudí y, quizás, el movimiento ciudadano de mayor arranque internacional con el Modernisme. Sert ahí tuvo mucha perspicacia en fijar su atención en Le Corbusier. Pero... lo que hubiera sido una Barcelona corbusieriana después del episodio modernista... Sin embargo, dejaron escapar a Mies, cosa rara...

MTM.- *Otra cuestión. Mercadal debía ser, por temperamento, un individualista, como era en el fondo también un clasicista encubierto. Eso le llevó a abandonar el grupo del GATEPAC, rompiendo el equilibrio a favor de los catalanes.*

Todo iba bien mientras viajaba, conocía gentes, aprendía, y hasta presumía de ser el único en "estar en el secreto" de la arquitectura como se gestaba en Europa. Otra cosa fue después realizar esa empresa aquí, en su país, y con otros muchos. Significativamente, la carrera del Mercadal moderno dura cinco años, desde el Rincón de Goya (1927) hasta que abandona el GATEPAC y es nombrado Arquitecto de Parques y Jardines (1932). Ya hemos dicho antes lo significativas que son, en el ámbito internacional, ambas fechas. Para Mercadal, son desde sus 31 hasta sus 36 años.

JDF.- Creo que tienes razón. Aunque convendría precisar que ojalá la mayoría de los arquitectos españoles hubieran disfrutado de ese breve lustro de clarividencia. La historia de la arquitectura española (y quizás de cualquier sitio) es la reseña de las situaciones excepcionales, aurorales, raras. Si se compara el volumen de obra aquí reseñada - y en otros sitios - con el despliegue general, se comprobaría fácilmente el carácter mínimo, cuantitativamente hablando, de estas situaciones. Mercadal, por lo menos, tuvo ese intenso período de vigencia.

MTM.- *Y un paréntesis, ahora. Hay algunos episodios bastante inexplicables en estos recorridos más o menos históricos de la arquitectura, que encajan mal en las trayectorias generales y hasta personales de sus autores. Uno de ellos, esos proyectos (publicados en Nueva Forma, creo) de Mercadal para dos edificios en el centro de Madrid, casi esquemas, simples soportes de un conjunto de anuncios luminosos.*

Otro, el edificio de Pedro Ispízuza junto a la ría de Bilbao, con una pantera en lo alto. Tú comentabas algún precedente de Otto Wagner, pero también Schinkel coloca un león sobre su monumento al general von Scharnhorst en Berlín. Pero la pantera de Ispízuza es más agresiva, el león de Schinkel está dormido. ¿Habremos tenido aquí, sin saberlo, precedentes de Venturi o Hollein? (Hollein ha parodiado, en alguno de sus montajes, el monumento schinkeliano).

JDF.- Pues probablemente sí. Pero creo que les faltaba (a los bilbaínos que citas) consciencia de lo que estaban haciendo. Y a la sociedad, que lo contemplaba como un ademán extravagante. Venturi coloca un barco negrero como emblema de su club de jazz y sabe como argumentarlo, hacerlo explícito. El poderoso ademán de Ispízuza, pienso, es mucho más intuitivo, visceral. Todavía hoy la gente se queda estupefacta ante la pantera, coronando el edificio, preguntándose ¿a quién se le ocurre...? etc. He tenido muchas conversaciones en ese sentido, hasta sentirme desalentado.

MTM.- *Mercadal asistió, en Berlín, a un curso de Poelzig. Poelzig, sin haber estado nunca plenamente integrado en ningún grupo, ni ser parte de la Bauhaus, tenía en esa época*

un gran prestigio como profesor, siquiera esporádico. A juzgar por lo que vino después, no parece que Mercadal se sintiera muy atraído por los planteamientos de Poelzig. Tú señalas que, de Berlín, seguramente le interesó más la vertiente urbanística; la de Jansen, no la Hilberseimer, May, etc.

Poelzig, sin entrar nunca directamente en el tema urbanístico, sí realizó algunos proyectos de gran tamaño en su última época, como el recinto de la Feria de Muestras de Berlín. Sus ordenaciones son muy rígidas y marcadas por fuertes simetrías, con contornos cerrados por edificación. Nada que ver, tampoco, con el esquema de la Ciudad Universitaria, a medio camino entre el urbanismo abierto de los modernos y las ordenaciones axiales clasicistas. En definitiva, a pesar de los contactos de Mercadal, nada del espíritu constructivo expresionista entró en nuestro país.

JDF.- Por lo menos muy poco. Han tenido que pasar muchos años para que, por ejemplo, Sáenz de Oiza o Rafael Moneo se hicieran eco de Poelzig. Mercadal me decía que él solía aplaudirle a la manera germana de entonces, pataleando el suelo del aula al terminar las clases. Pero no pataleó mucho por aquí.

MTM.- *¿Crees que podría hablarse de que existiera también, en España, un urbanismo Deco? ¿un compromiso análogo al de la arquitectura, entre tendencias diversas? ¿podría ser la Ciudad Universitaria un ejemplo?.*

La Castellana era el lugar perfecto para, como hizo Zuazo, proponer una extensión urbana al modo de Hilberseimer o Le Corbusier, con grandes bloques abiertos y espacios libres. Zuazo mismo, con los Nuevos Ministerios, parece impedir este tipo de desarrollo, volviendo al tema de la manzana cerrada y los patios. Más tarde, Pedro Bidagor hizo siquiera un ensayo en la calle General Mola; pero, en la Castellana de Zuazo no hay ni un solo ejemplo.

JDF.- Me dejas perplejo. Esa hipótesis del urbanismo Deco creo que no se le ha ocurrido a nadie. Quizás la Ciudad Universitaria, al margen de las evidentes relaciones con las Exposiciones Internacionales (o quizás por ello mismo), sea un ejemplo de lo que dices. Me haces pensar.

MTM.- *A Zuazo, como antes a Palacios, parece irle bien la gran escala, los grandes edificios, los grandes planes. Mercadal, por el contrario, como él mismo, se mueve mejor en lo pequeño. A comienzos de los años treinta, sus proyectos son de una pequeña escuela maternal, una biblioteca infantil, etc. Y también el Rincón de Goya era una obra muy pequeña. La pequeña escala pudo ser también un factor favorable a la hora de acercarse a la modernidad.*

JDF.- Lo sencillo sería el responder que siempre acabamos encontrándonos a nosotros mismos. Si la arquitectura es una recreación ideal del claustro materno, se podría pensar que la visión claustral de Mercadal era más bien reducida. Lo malo de esta argumentación es que después de la guerra, con su puesto en el I.N.P., Mercadal se volcó en una larga serie de megaterios clínicos que no parecen encajar en tu curiosa propuesta. Son el claustro materno de una mujer gigante.

MTM.- *Carlos Flores dice literalmente que, en el Rincón de Goya, Mercadal "es dueño de un lenguaje figurativo que le permite prescindir de cualquier alusión al pasado". Un poco arriesgada esta afirmación, seguramente bien intencionada, de Carlos Flores. El Rincón de Goya, ya lo hemos comentado, está plagado de referencias populares, clasicistas y hasta de otras arquitecturas incipientemente modernas. Únicamente una cierta depuración volumétrica (olvidándose de las pérgolas) y, como dices, un acierto en la modificación del programa convencional de un monumento.*

JDF.- De acuerdo. Lo verdaderamente revolucionario es el programa y convencer al cliente para que lo hiciera. Lo otro, las pérgolas, las cornisitas, etc. son mucho menos radicales. En este sentido, cabría una lectura vagamente "conceptual" del ademán encarnado en el Rincón de Goya.

MTM.- *Otro interrogante. ¿Qué pasa con Mercadal después de la guerra, en los años cuarenta?. Se apunta, en el texto, una explicación paralela a la del Gropius americano, adoptando una actitud más pragmática y plegada a las exigencias profesionales. Pero, con datos muy parecidos, no le ocurrió lo mismo a Mies en Chicago. Su carrera no fue la misma que en Europa, pero no fue menos brillante ni menos comprometida con sus ideas arquitectónicas. Quizá Mercadal sea una evidencia de que, en España, no se puede triunfar pronto.*

JDF.- El Gropius mismo de la posguerra, con todos sus decaimientos, no es comparable a Mercadal. Y Mies, no digamos. Lo curioso de esa situación que planteas es que el propio Mercadal no parece enterarse de nada. Consideraba alguno de sus megaterios clínicos como "lo mejor de su obra". Escuchándole decir esas atrocidades, yo terminaba por preguntarme si se había enterado realmente de esos cinco años gloriosos o todo era mera frivolidad profesionalizada. Mercadal, lo hemos dicho muchas veces, es un verdadero enigma de mil facetas.

MTM.- *Don Fernando García Mercadal fue profesor en la Escuela de Madrid en unos años bastante difíciles. Después de su fallida oposición a cátedra, también dejó la enseñanza. ¿Le ocurrió lo mismo? ¿se cansó también de ese mundo académico?.*

Yo he conocido a Mercadal, pero siempre en actividades al margen de la Escuela. Una de las últimas fue su intervención, a favor de Moneo, en la polémica sobre la ampliación del Banco de España.

JDF.- Probablemente, sufriría algún tipo (leve) de depuración tras la guerra civil. No lo sé. Acceder en esa situación a la Escuela era problemático. Por eso eligió el camino de las oposiciones para el I.N.P el 46. Pero era muy charlatán, muy simpático, con mucho coraje, hasta el final de sus días. Aunque sospecho que no hubiera sido un buen profesor en aquellos años. Sus grandes momentos ya habían pasado.

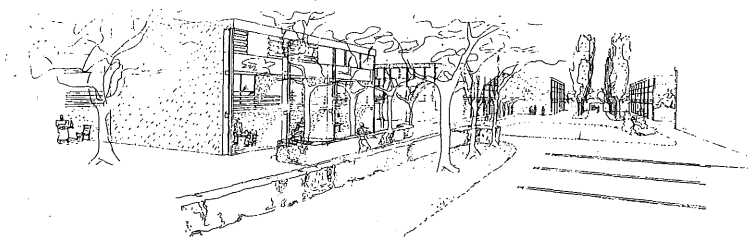
MTM.- *Uno de los terrenos más propicios para el desarrollo de la arquitectura moderna, aparte de las viviendas, era el de los edificios públicos destinados a escuelas, hospitales, asilos, etc. Tenían menos exigencias emblemáticas y más funcionales, al mismo tiempo*

que, casi siempre, se ubicaban en terrenos poco urbanizados. En Madrid, el Hospital Clínico, con algún otro ejemplo en Barcelona, sería uno de estos casos. Has hablado de una cierta responsabilidad de Aizpurúa, al menos como inspiración, en el proyecto de Sánchez Arcas. De cierto tamaño, el Clínico es quizá uno de los mejores edificios modernos españoles. Aunque no llegue a ser el Zonnestraal de Duiker o el Paimio de Aalto.

JDF.- Sánchez Arcas y Aizpurúa eran muy amigos. Hicieron juntos un proyecto de hospital que es un precedente claro del Clínico. Sánchez Arcas, que tenía experiencia en hospitales, aprendió mucho con Aizpurúa. Y luego estaba la figura de Torroja... Hablé un día con la hija de Sánchez Arcas sobre este tema, pero no tenía datos concretos.

MTM.- *Cuando tanto hemos hablado de eclecticismo en la arquitectura española, recuerdo ahora una reciente observación de Bruno Zevi, calificando al arquitecto americano del XIX Frank Furness como "ecléctico activo". Exactamente lo contrario de ese otro eclecticismo donde falta la elección comprometida. ¿Crees que, en medio de tanto ecléctico, ha habido en España algún arquitecto que haya practicado ese otro eclecticismo al que se refiere Zevi, comprometido, fruto de una arriesgada opción personal?*

JDF.- Pues no sé... Ahora así, a bote pronto, con nuestro inevitable retraso, me viene la idea de Antonio Palacios... Zuazo también era un ecléctico en el fondo, pero estaba más sosegado que el tremendo Don Antonio.



• Estudio de Viviendas Mínimas para Barcelona (1934).
Le Corbusier, Pierre Jeanneret y el G.A.T.E.P.A.C. (G. E.)

COMENTARIO 5

MTM.- Si uno se atiene a los hechos, hay dos aspectos de enorme importancia para situar adecuadamente a Fernando García Mercadal en la Historia de la Arquitectura española del siglo XX, incluso en la arquitectura del siglo XX en general. El primero es el haber sido una señal, una alerta en España ante una nueva coyuntura internacional, registrar que las cosas estaban cambiando. El segundo es el de haber sido él, individualmente, tan rápido, tan fugaz como la modernidad misma y además en los mismos años.

Al menos en esto, Mercadal ocupa un lugar de privilegio en la arquitectura española, al margen de la desigual calidad de sus obras o la coherencia de sus ideas; fue "el primero", adelantándose a José Luis Sert, y fue sensible a ese movimiento vertiginoso de la arquitectura moderna, en que las ideas eran reemplazadas rápidamente por otras nuevas.

Esto lo hemos comentado muchas veces, pero quizá sea útil recordar aquí, en relación con Mercadal, lo que H.R. Hitchcock dijo en el prólogo de la reedición de su libro "The International Style" en 1952, veinte años después de su publicación original. Dijo: "Creo que nuestro libro fue más importante que por lo que dijo, por el momento preciso en que lo dijo".

JDF.- De acuerdo. Qué cinco años de Mercadal... qué oportuno fue... Y eso, con la eterna duda sobre si era realmente un buen arquitecto y tenía consciencia del papel que estaba desempeñando...

MTM.- Has hablado de Mercadal en relación con las figuras del aventurero y el conspirador. Pienso, también, en esas dos figuras que presenta Colin Rowe en su libro "Collage City": el zorro y el erizo. El primero sabe muchas cosas, el segundo sabe sólo una gran cosa. ¿Que sería Mercadal?. (No es Colin Rowe quién ha inventado estas dos figuras.

del "zorro" y el "erizo", simplemente las ha aplicado a algunas de las figuras de la arquitectura moderna. Originalmente, proceden del escritor Isaiah Berlin).

JDF.- No creo que Don Fernando fuera ni "zorro" ni "erizo". Ni que supiera muchas cosas ni que las que sabía las supiera muy bien. Lo que realmente era, era un hombre muy alborotado, tenaz, muy valiente. En sus buenos tiempos (que duraron poco, como sabemos), es que no le paraba nadie, con su sombrerito eterno cruzando todas las puertas. Y luego, cuando decae arquitectónicamente, fíjate como se refugia en la literatura, lo que te dije de sus dramas, animales a la Ionesco, a la Beckett... ¿Cuántos arquitectos de los cincuenta se fijaban en Ionesco?.

MTM.- *Mercadal y Zuazo. Este diez años mayor que Mercadal, en definitiva, un maestro. ¿Por qué tomó Zuazo tan en serio a Mercadal? ¿por qué aceptó tantos consejos suyos, incluso en temas tan delicados como el de los colaboradores?.*

JDF.- Zuazo era un hombre inteligentísimo. Y supo valorar las opiniones de un Mercadal plenamente en forma. La información vale muchísimo y Don Fernando en esa época era el arquitecto mejor informado de España. A Zuazo, imponente y penetrante gestor, no se le iba a ir esa liebre. Y sólo conocemos un pequeño fragmento de la historia. Si la conociéramos toda, nos quedaríamos asombrados. Me pregunto, por ejemplo, si Mercadal conocía a Miguel Fleischer.

MTM.- *Una cuestión relacionada con la anterior. Los colaboradores extranjeros de Zuazo, en el Plan de Extensión de Madrid o en la Casa de las Flores. No parece que fuera muy habitual entonces, ni lo ha sido después, la colaboración con arquitectos extranjeros, sobre todo cuando había tantas suspicacias hacia los "americanismos" y peligros de acabar con los valores nacionales.*

JDF.- Pues lo mismo que antes, Zuazo era tan inteligente que no tenía ningún miedo a colaborar con el mejor, fuera de donde fuera. Qué plantel de amigos y ayudantes... Contra lo que pudiera parecer, eso es muestra de su extraordinaria seguridad en sí mismo. Lo mismo llama a Penagos, que a Mercadal, que a Torroja o a Martín Domínguez o al mismísimo Jansen. Aquí estamos tan acostumbrados a tipos culturalmente tan pequeños, que parece que tienen miedo a todo, a compartir cualquier cosa, que la clarividencia de Zuazo, realmente, parece un ademán insólito. Era el arquitecto más "abierto" de su generación. Si llega a conocer al mismísimo Frank Lloyd Wright, no hubiera tenido el menor reparo en trabajar con el león americano.

MTM.- *Me sorprenden los comentarios de Gregotti, en el sentido de reconocer que Italia desempeñó un papel periférico en la renovación arquitectónica. ¿Qué pasa entonces con la calidad de la arquitectura de un Terragni, un Libera, Figini, etc. o sus compañeros?. Si ellos fueron periféricos, no sé lo que podría decirse de sus homólogos españoles.*

A veces hay un cierto masoquismo al contemplar lo propio, y no creo que este sea nuestro caso en relación con la arquitectura moderna, pero los italianos han tendido durante

un tiempo a infravalorar a esos magníficos arquitectos. Hace bien poco, nuestros propios alumnos peregrinaban a ver las obras de Mario Botta, pasando de largo en Como por los edificios de Terragni.

JDF.- Personalmente creo que la larga hipoteca del fascismo condiciona mucho ciertas opiniones ilustres. Tienen como miedo a ponerles demasiado bien. El otro caso que señalas, el de la peregrinación, ya es de otro orden y no sé hasta qué punto la culpa es de los alumnos, lógicamente frágiles, o de sus pretendidos orientadores. A ver que piensan estos apóstoles de la Casa de la Esgrima de Moretti, otro nombre olvidado. (Por cierto, arquitecto del famoso Hotel Watergate). Los tontos no dejan frecuentemente ver la luz. Son demasiados.

MTM.- *Frente a una idea monolítica de la modernidad arquitectónica, tanto desde un punto de vista ideológico como puramente formal, te has referido a la mediterraneidad, el clasicismo, la arquitectura popular, la intemporalidad, el racionalismo... como la atmósfera, sumamente compleja, heterogénea, en que se podría inscribir el Mercadal "moderno".*

La historia del Movimiento Moderno en arquitectura es también bastante compleja. El propio Pevsner, tal y como explica Manieri Elia en un estudio, se inventó unos precedentes ingleses para la arquitectura alemana, subtitulando su libro "Pioneros del diseño moderno": de William Morris a Walter Gropius. Antes de salir de Alemania, parece que la historia que preparaba Pevsner arrancaba de un modo muy distinto.

En todo caso, parece que Mercadal sintonizaba, sobre todo, con la visión de Le Corbusier, aunque tampoco le siguiera mucho tiempo.

JDF.- Zevi dice que el pensamiento de Pevsner era eminentemente positivista, con la eterna dicotomía entre funcionalismo y expresionismo. Evidentemente, así quedan muchas cosas sin explicar. Y, efectivamente, la sintonía de Mercadal con Le Corbusier fue bastante irrealizada. Una "sintonía incompleta". De nuevo, ahí hay que rendir homenaje a los catalanes.

MTM.- *Con respecto a los Premios Nacionales, parece que coincidieron con un relajamiento del ímpetu de renovación, moderno, en España. Has mencionado el Museo, Premio Nacional, de Mercadal como una obra ambigua, cuyo interés radica en su búsqueda de un compromiso imposible entre esa renovación arquitectónica y la resistencia historicista de siempre. También has mencionado las cualidades de un Mercadal, como arquitecto, que registra los avatares de la arquitectura de la primera mitad del siglo. Pienso, en este sentido, en un posible caso paralelo contemporáneo: James Stirling, tan reconocido como criticado precisamente por esa facilidad para registrar los vaivenes de la arquitectura de la segunda mitad del siglo. Y, cómo no, recordándole siempre que lo mejor que había hecho eran sus primeras obras.*

JDF.- Dos cosas. Primero que, como ya vimos, de hecho el Premio Nacional de Mercadal se hace en dos tiempos. Hay dos proyectos, mejor el primero evidentemente, más radical. Segundo aspecto. Stirling, efectivamente, registra muchos vaivenes, pero comparar a James Stirling con Mercadal parece un poco surrealista. Probablemente los aspectos del más discutible Stirling, que los hay, son muy superiores al cenit de nuestro Don Fernando. Es como parango-

nar a Di Stefano con las estrellas de la mítica selección de Amberes, "a mí Sabino que los arrollo", etc.

MTM.- *Mucho menos fáciles que con Le Corbusier, veo yo las posibles relaciones de Mercadal con Theo van Doesburg. La verdad es que no tuvo mucho tiempo, Doesburg moría en 1931, y logró publicar sus cosas aquí, que no es poco. Pero, un mundo tan duro como el del neoplasticismo no creo que tuviera muchas posibilidades de arraigar en España. Y, por cierto, van Doesburg y también Bruno Taut, y hasta Le Corbusier, plantearon teorías sobre el uso del color en la arquitectura. ¿Se interesó algún arquitecto español por estas cuestiones, el propio Mercadal o algún otro?. La arquitectura del GATEPAC responde fielmente a esa imagen blanca de la arquitectura moderna.*

JDF.- Carlos Flores publica alguna cosa polícroma, Borobio, etc. Pero son muy escasas. Y de neoplasticismo y Mercadal, creo que poco. Van Doesburg, con todos sus vaivenes, es una figura de primer orden internacional, creo que escasamente parangonable a Mercadal. Aunque, ocasionalmente, llevados por el entusiasmo delirante, algunos lo hayamos hecho en alguna ocasión. Van Doesburg no es fácil de definir, encasillar. Mercadal, a estas alturas, sí lo es. El único que se aproxima a esa tensa dimensión retórica, divulgadora, de Theo Van Doesburg, creo que es Jorge Oteiza, por ejemplo.

MTM.- *Uno de los aspectos fascinantes de la personalidad de Fernando García Mercadal es su multiplicidad; hizo de todo, cubrió todos los campos posibles del quehacer arquitectónico, de constructor a gestor, promotor, fundador de grupos, anfitrión, funcionario, urbanista, restaurador, jardinero, etc. etc. Y, todavía más, tú dices que Mercadal se encuentra siempre, y a la vez, por lo menos en tres sitios diferentes. La ubicuidad de Mercadal. Tal vez, en este sentido, Oriol Bohigas tenga un precedente, aunque no sea catalán.*

JDF.- Pienso que Oriol es, era, más hábil que Mercadal y que ha tenido muchas más parcelas de poder. Y quizás mucha más suerte. Mercadal termina su trayectoria demasiado absorbido por la estructura más crudamente profesional. En ese sentido, es el anti-Doesburg.

MTM.- *Insisto. Un paralelismo Mercadal-Bohigas, basado en esa personalidad multiforme, no creo que fuera disparatado, como tampoco ese otro que propones, en un sentido diverso, Mercadal-Moneo. Ambos, además, con el mismo arranque, como Premios de Roma, los contactos internacionales, etc. etc.*

JDF.- Bueno. Tengamos la fiesta en paz. Habría puntos comunes de arranque, pero la vigencia en el tiempo, en el caso de Rafael, por ejemplo, es incomparablemente más dilatada que la de Don Fernando. Quizás los comienzos sean similares, pero lo que es los finales... En estos momentos Moneo es quizás el arquitecto más conocido internacionalmente. Quizás un paralelo más adecuado fuese el de José Luis Sert. Y aun así, hay que tener cuidado con estas identificaciones.

MTM.- *Una observación más sobre el destino de los viajes de los arquitectos. Anasagasti viaja a París, Zuazo a París y a Holanda, Mercadal a Roma, Alemania, Austria, Francia, Holanda, etc. Y después, a los países nórdicos. Esta sí podía haber sido una buena veta a explotar por los españoles, ese clasicismo pre-Feria de Estocolmo de Asplund y los demás. ¿Los conocerían poco?*

JDF.- Ah, el caso de Asplund... Me parece que aquí habría que recordar tu intervención pública, evocando a Zevi, cuando señalabas que de no ser por esos arrebatos manieristas de la Feria de Estocolmo, Gunnar Asplund sería, meramente, otro enésimo clasicista nórdico. Que es precisamente lo que les gustaría a muchos. A mí, Mercadal no me habló mucho de Asplund. El único arquitecto que hablaba ardientemente de él era Miguel Fisac.

MTM.- *En todo el proceso de gestación de la arquitectura moderna, fue decisivo el papel de la pintura y de los pintores. Algunos arquitectos fueron ellos mismos pintores, como Le Corbusier, quien decía que su proceso de proyectar procedía de la pintura. En el caso de De Stijl, fueron los pintores Mondrian y van Doesburg los situados en primera fila, como fue decisiva la pintura para el movimiento del Expresionismo. ¿Se dio en España algún caso de esa simbiosis pintura-arquitectura?. ¿Tuvieron Zuloaga o Vázquez Díaz relación con los arquitectos?*

Quizá lo que fue realmente decisivo, sobre todo para su carrera personal, fue el parentesco de José Luis Sert con el pintor José María Sert.

JDF.- Evidentemente. En lo referente a la primera parte de tu pregunta, no lo veo claro, como no sea con la obviedad de Picasso y el Pabellón de Lacasa y Sert, el 37. Dalí iba por libre en Nueva York, el 39, con su Nacimiento de Venus. Luego colaboró con Pérez Piñero en su Museo de Figueras. Pero no son abundantes los testimonios. Arteta pinta los frescos del Banco de Bilbao de Bastida, hay alguna otra cosa con Rucabado, los frescos de La Rábida de Vázquez Díaz, ya hemos visto las cosas del propio Sert, hay otros, pero eso se distancia de una auténtica colaboración. Veo quizás más relación con los escultores, hicimos, bien lo sabes, una serie de colaboraciones con Oteiza, fracasadas. Oteiza ha intervenido bastante, y está el testimonio, máximo probablemente, del Peine del Viento de Chillida con Peña Ganchegui, incluso en la Plaza de Vitoria... Pero todo eso pertenece de hecho a otro libro, a otro marco temporal.

Lo dicho, el Pabellón de la República y el de Dalí. No sé si hay mucho más.

MTM.- *La historia del GATEPAC, emblema de la arquitectura moderna española, es una historia tan desconocida como fascinante. Como lo es el papel desempeñado por Mercadal. Una historia tan poco brillante en resultados, al menos comparados con otros contemporáneos en un plano internacional, es necesario analizarla con lupa para no caer en juicios erróneos. En este caso, son los hechos fielmente relatados, antes de cualquier interpretación, los únicos capaces de arrojar luz sobre esta etapa crucial. Y el primer hecho indudable es que fue Mercadal el fundador del GATEPAC como grupo; esto fue el principio de todo, otra cosa es lo que sucedería después.*

JDF.- Eso está claro. Néstor Basterrechea me decía que su tío Fernando Arzadun, autor de la interesante villa Kikumbera en Bermeo, era amigo de Aizpurúa, ha-

blaban de sus cosas como de revelaciones sorprendentes, Bauhaus, etc. Que eran un grupito muy pequeño, casi clandestino...

MTM.- *Pero Arzadun no se integró en el GATEPAC...*

JDF.- No. Pero hablarían, lógicamente, entre ellos. No había mucho donde elegir. Los catalanes ya eran otra cosa. Había otros nombres de calidad, Tomás Bilbao, Ispizua, que funcionaban a su aire. Por cierto, Tomás Bilbao fue otro de los exilados que no se mencionan.

MTM.- *Hace unos años, en una conferencia suya en Madrid, Manfredo Tafuri contestó a una intervención del público defendiendo, con gran brillantez, la legitimidad de una historia sesgada, parcial, del historiador para presentar una determinada y particular visión de los hechos, en definitiva, de una historia tejida sobre la subjetividad de su autor.*

Nadie hoy se atrevería a sostener que una historia subjetiva no es historia. Pero, en el tema que nos ocupa, el de la arquitectura española contemporánea, los "hechos" resultan ser mucho más fiables que las interpretaciones. Por ejemplo, tú presentas la siguiente secuencia de fechas y acontecimientos: 1928, se celebra el encuentro de La Sarraz en Suiza y posteriormente la fundación del CIRPAC y el CIAM; a estos encuentros asisten como representantes españoles Mercadal y J. de Zabala; 1929, Mercadal representa a España en el encuentro de Frankfurt; y 1930, el mismo Mercadal es el representante en Bruselas. Eso únicamente con respecto a la presencia de nuestro país en los foros internacionales, oficiales, de la arquitectura moderna.

JDF.- Así es. Eso si que no lo "sesga" ni el propio Manfredo Tafuri. Aunque se ha intentado, claro está.

MTM.- *Más hechos. Le Corbusier viaja a Madrid, por segunda vez e invitado por Mercadal, en 1929. También viaja, más tarde, esta vez a Barcelona donde conoce a Sert. El propio José Luis Sert va a París a trabajar en el estudio de Le Corbusier y Martín Domínguez viaja con el mismo propósito de ponerse en contacto con el arquitecto suizo. Después, Le Corbusier vuelve a viajar a España, esta vez acompañado de F. Leger. Mercadal, además de haber traído a Madrid a Le Corbusier, había invitado a Breuer, Mendelsohn y Gropius.*

Hacen falta pocos comentarios, con estos datos es fácil distribuir los papeles en el drama. Luego surgen leyendas.

JDF.- Efectivamente, no hacen falta muchos comentarios ulteriores. Aunque resulte tremendo e injusto cómo se han querido distorsionar las cosas para silenciar el nombre de Fernando García Mercadal, colocándole como una especie de espectro inexistente. Ahí tiene mucha razón Carlos Flores, y también están ahí los datos y las fechas. Lo que pasa es que Don Fernando quería hacer demasiadas cosas y su papel queda un poco como difuminado. Pero...

MTM.- *El desarrollo de los acontecimientos, ya dentro del grupo español, puede tener incógnitas importantes, pero los hechos, tal como los presentas, son muy clarificadores. La*

Exposición de Arte y Arquitectura Contemporánea en el Gran Casino de San Sebastián, en septiembre de 1930, organizada por Aizpurúa, Labayen, Churruca y Mercadal. Muchos pintores, al menos tantos como arquitectos. ¿Por qué los pintores, después, parecen no querer saber nada del asunto?.

La reunión posterior, en octubre del mismo año, es en Zaragoza. Esto habla del protagonismo, declarado o no, de Mercadal.

JDF.- Siempre me ha extrañado esa cuestión que señalas sobre la falta de adscripción de los "artistas". Y luego, aparece esa interesante personalidad de Angel Ferrant, que no participó en la Exposición del Gran Casino. Los demás se fueron por su lado. Oteiza a Sudamérica, nada menos.

MTM.- *Desde una cierta distancia, me sorprende de toda esta historia fundacional del GATEPAC su perfecta organización, tanto del grupo mismo como de sus delegaciones internacionales. Si, como se demostró enseguida, no había tal comunidad de intereses ni coherencia ideológica, la imagen hacia fuera era la de un organismo perfectamente estructurado. Se organizaron tres subgrupos, correspondientes a Madrid, San Sebastián y Bilbao, y Cataluña (o Barcelona). Mercadal asiste a Bruselas con dos subdelegados: Luis Vallejo y José Luis Sert. El subdelegado en Frankfurt, un año antes, había sido Amós Salvador. No es el GATEPAC el único ejemplo de asociación efímera de arquitectos; Bruno Taut, por ejemplo, logró fundar y disolver dos en menos de un año, con revista incluida. Pero, con lo poco proclives que somos los españoles a formar grupos, no deja de resultar extraña esta aventura organizativa.*

JDF.- Extrañísima. Supongo que habría muchas tensiones entre ellos y los demás, muchas más de lo que se dice, proscripciones, vetos, cosas de esas. Como ahora. Lo de los grupos es de lo más misterioso. Has hablado de Bruno Taut. Había un especialista en formar grupos que terminaban en auténticos rifirafes, que le bate ampliamente, que no fue otro que el tremendo Van Doesburg. Van der Leek, por ejemplo, un pintor del que se discute su adelantamiento sobre Mondrian en lo referente a ese tipo de abstracción, creo que duró un solo número de De Stijl. Luego, se fué. Van Tongerloo tuvo un encuentro con el propio Doesburg y acabó tirándole por las escaleras, como sabes... De nuevo hay que referirse a Cataluña como la única región que mantuvo un cierto tipo de coherencia.

MTM.- *Y la capacidad de organización no acababa en los propios miembros del grupo. En 1931, cuando se acepta al GATEPAC como único representante español en el Comité Internacional, en la reunión celebrada en Barcelona y preparatoria de la de Moscú, hay una impresionante representación internacional. Están presentes Le Corbusier, Breuer, van Eesteren, Pollini, Weissmann, Giedion... Ya no es únicamente Le Corbusier, o Gropius, hay holandeses, italianos, etc. y no sólo arquitectos, sino historiadores. ¿Realmente, estas personalidades, verían posibilidades en este grupo español? ¿O sería un puro afán de expansión de sus planteamientos?.*

JDF.- Pues si veían posibilidades es que desconocían el percal, como se dice. Pero, por ejemplo... Has mencionado a Giedion, amigo de Joyce, creo que fue quien le recogió en Suiza, al comienzo de la II Guerra Mundial. Bueno, ahí tenemos a un teórico de primera fila. Me pregunto ahora, después de las cosas de

Lampérez, Luque y Cia. ¿quién era el teórico del GATEPAC?, ¿dónde están sus escritos? Porque la Revista A.C., detonante, aguda, bordeaba peligrosamente el mero panfleto. Poca sustancia teórica había allí. También se daban situaciones curiosas. Mercadal era muy amigo de Don Teodoro Anasagasti y en A.C. le ponían como no digan dueñas. Pero ¿quién marcaba las líneas directrices?, ¿quién era nuestro Le Corbusier - como teórico - o nuestro Giedion? o ¿es que no existía?. Yo creo que no.

MTM.- *Te has referido generalmente al GATEPAC como un grupo "juvenil". Es cierto que, en el momento de su fundación, Mercadal tiene treinta y pocos años. Y algunos de sus integrantes, recordados ahora, son muy difíciles de ubicar cronológicamente, hay nombres que parecen perderse en la noche de los tiempos. Pero ¿crees que el grupo estaba marcado por un ímpetu juvenil? ¿juvenil en el sentido de cambio o rebelión contra lo anterior?.*

JDF.- Bueno, quizás tu última observación sea la más adecuada. Aunque luego eran muy sumisos a Le Corbusier, por ejemplo. Casi le tenían una fidelidad perruna. Evidentemente serían difíciles algunos de "ubicar cronológicamente", pero lo que parece claro es que no era un grupo "senil". Por otro lado, siempre he tenido la vaga impresión de que incluso los más radicales se fijaban más en Italia de lo que decían. Allí estaba el MIAR y su contrapartida con el RAMI. No sé bien hasta qué punto no quisieron repetir la experiencia "a la ibérica", como calcando la experiencia de Terragni o de Moretti. Pero volvamos a lo de antes, ¿quién era aquí nuestro Persico, nuestro Pagano?. En el otro lado, Piacentinis y Giovannonis de tercera sí que tuvimos algunos. De tercera división, regional, eso sí.

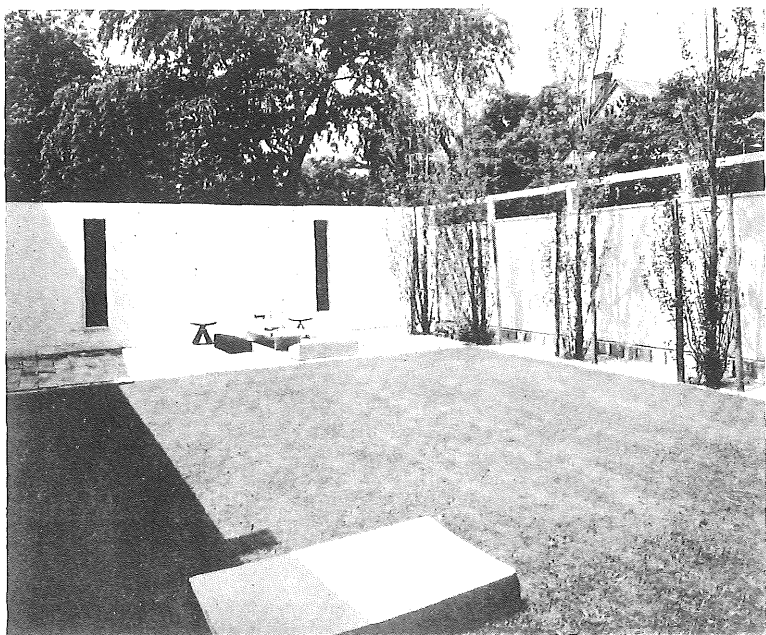
MTM.- *Todo esto resulta bastante descorazonador.*

JDF.- Pues sí. Nuestras epopeyas son bastante prosaicas, moderadas. Por decir algo.

MTM.- *Hay también, en los hechos que registras, algún dato inquietante, indicio de posibles disensiones que no conocemos. Me refiero a la no participación de hombres como Fernández Shaw en el GATEPAC. Parece ser que se retiró de la Exposición de San Sebastián. ¿No volvió Fernández Shaw a tener contactos con ellos?.*

JDF.- Otro misterio. De hecho, era bastante amigo de García Mercadal. Un día comí con ambos en un restaurante italiano. Hacían una pareja inenarrable, uno tan pequeñito, ensombrado, el otro un hombre muy grande... En un escenario se hubieran hecho de oro. También, inevitablemente, era bastante amigo de Aizpurúa. Creo que hizo la guerra en el bando nacional. Pero Fernández Shaw era demasiado heterodoxo, libre, para que lo encorsetaran en un equipo. O quizás no se entendió bien con Sert y sus amigos. Me dijo algo de eso. Aunque tenía obras muy débiles especialmente al final, en sus mejores momentos se podía decir de él, con Borges, que disponía de una seria presunción de genialidad. Pero Don Casto iba por libre. Quizás demasiado para los usos de entonces y de ahora. A veces pienso que el drama de Don Casto no residió en el hecho de no vincularse al GATEPAC, ni su ideología, sino en no haber residido en

París, tenía condiciones para ello. Por cierto, me dijo que era pariente algo lejano de Alberto del Palacio Elissagüe. Dos de los pocos ¿utopistas? de que disponemos.



• Vivienda unifamiliar en Massachusetts. J. L. Sert



• José Luis Sert

COMENTARIO 6

MTM.- *La trayectoria profesional de José Luis Sert es absolutamente distinta de la de Mercadal. Si éste fue un iniciador, el segundo fue un continuador, como dices.*

Lo cierto es que fue muy oportuno en sus decisiones, va a trabajar a París con Le Corbusier y, tras el abandono de Mercadal, toma las riendas del GATEPAC, dando al grupo un carácter catalán, después, aprovechando la posición de su tío, viaja a América, Harvard, etc. Es una tentación establecer un paralelismo entre Sert y Gropius, los que siempre se citan como los directores europeos de Harvard, pero seguramente la ruptura entre el Gropius del Bauhaus y el Gropius americano no lo fue tanto en el caso de Sert.

JDF.- Cuidado. Sert fue más que un continuador de Mercadal. Antes y después. De la medida de su talento podemos hacernos idea con el Pabellón de la República que elaboró con Lacasa, inconcebible para el Mercadal del año 37. Y después, en América, en Harvard, no digamos. Tuve muy poco contacto con él, pero me pareció una figura menos obstinada que Mercadal, más sensible. Evidentemente, en el tiempo, fue el segundo (no el primero como a veces se pretende), pero entendió el Movimiento Moderno mucho más en profundidad que Mercadal, demasiado solitario. Y probablemente estaba más dotado como arquitecto. Sus respectivos períodos de vigencia no son parangonables.

MTM.- *Un tema importantísimo es el del exilio, o los exiliados. En Alemania se produce una diáspora de los principales arquitectos de la entorno de la Bauhaus, con destinos diversos, sobre todo en América. Uno de los pocos en permanecer en el país es Hugo Häring, quién muere en su pueblo natal Biberach en 1958, trabajó bastante aislado y se dedicó en sus últimos años a escribir e investigar teóricamente el problema de la vivienda.*

En España, si nos limitamos al grupo del GATEPAC, tú das la cifra de tres exiliados, de los diecinueve componentes del grupo original (dos más habían muerto). Si la mayoría opta por quedarse, ¿qué es lo que disgrega, separa, e incluso relaja al grupo en sus ideales originales? ¿o es simplemente que Cataluña se hace con el control, relegando al resto?.

JDF.- No sé... En general, los que se quedaron se convirtieron en figuras bastante pálidas, por decirlo así. Curiosamente, incluso más pálidas las catalanas que las madrileñas. Como si entendieran menos lo que estaba pasando o se sintieran demasiado desmoralizados. El brío de un Gutiérrez Soto, con todos sus errores, no se halla en Cataluña. Por eso, tienen que recurrir a figuras generalmente posteriores como Sostres o José Antonio Coderch, intentando salvar la cara.

En ese terreno ocurren cosas rarísimas. Has mencionado el caso de Hugo Häring. Otro que se quedó fue Hans Scharoun. Para salvar las cosas, hay críticos que intentan hablar de sus proyectos, tratando de justificarlos como propios de "la resistencia interna". ¿Dirían lo mismo de Leonidow?. Poco convincente. De nuevo ahí, en esta situación del exilio, el caso de José Luis Sert es ejemplar.

MTM.- *Tu diagnóstico final sobre el GATEPAC es bastante contundente: poco coherente ideológicamente, imperceptible a nivel de realizaciones, moderado en su talento, irrelevante en la configuración de la ciudad, nulo en su originalidad, especie de provincianismo racionalista, etc. etc.*

¿Sería ésta la causa del abandono de Mercadal? ¿vería tan pronto que era una empresa truncada? ¿que no había dado ningún fruto? ¿cuáles fueron, en realidad, las obras del grupo?.

JDF.- Pues bien pocas. Que las comparen con las del MIAR italiano. Y, además, hay que volver a referirse a su falta de precisión teórica. Quisieron ser como los italianos o como los rusos de la post-revolución y se quedaron en bien poca cosa. ¿Qué nos queda? El panfleto-revista, tan divertido, a veces, el Pabellón de la República, el-Náutico de Aizpurúa... Poco más.

Es difícil saber el por qué del abandono de Mercadal. Se puede hablar de frivolidad, del agotamiento de su tensión creadora y su fase de compromiso, que las cosas no fueron como él pensaba... No sé... Me ronda una idea, aun sin conformar, sobre el Espacio de Viena. Quizás luego volvamos sobre ello. Curiosamente, si volvemos a pensar en su amigo Ionesco, casi podría decirse que lentamente se fue transformando en "rinoceronte".

MTM.- *La historia de la arquitectura española, de este y del pasado siglo, ante la falta de realizaciones de verdadera importancia a nivel internacional (con la única excepción de Antonio Gaudí), hay que examinarla muy finamente; si no, se corre el peligro de hacer lo que hace Henry-Russell Hitchcock en su "Architecture 19th. and 20th. centuries", despacharla con dos nombres y un comentario de tres líneas.*

No me extraña, ahora, tu reacción con Kenneth Frampton. Para muchos de estos críticos, la arquitectura española es un campo baldío y, ante algunos nombres sugeridos por sus anfitriones en Madrid, no tienen el menor reparo en preguntar como preguntarían por un explorador en el último rincón de África. No se puede entender, creo, lo que sig-

nifican hoy figuras como Alejandro de la Sota o Sáenz de Oiza sin saber lo que ocurrió antes, muchas cosas están escritas en unos hechos que, tal como tu los presentas, no los conocemos.

JDF.- Te refieres a la escandalera que tuve con Frampton. Pero es que, hay que decirlo crudamente, Frampton no tiene ni idea de la arquitectura española, ni de Sota, ni de Sáenz de Oiza, ni de Fisac, ni de Aburto, ni de casi nada. Viene, se le recibe a vino y manteles en cualquier casa de arquitecto, y a escucharle con ojos embobados. A ver si, agradecido, les menciona en alguno de sus libros. Será un crítico valioso, como tú opinas (y opinan muchos), pero su desconocimiento del caso español es verdaderamente abismal (o abisal, como dicen los académicos). A Henry-Russell le ocurría algo parecido. Claro, ocurre que diciendo estas cosas, uno (yo) queda condenado a no aparecer jamás citado por el prestigioso crítico Kenneth Frampton, analfabeto de solemnidad en España.

MTM.- *La arquitectura moderna, en su afán por cambiar el mundo, necesitaba la fuerza de los grupos, más que el genio individual; ésta es una de las explicaciones de la resistencia de Frank L. Wright a considerarse un arquitecto moderno. España, en esto, no fue una excepción y respondió a su manera formando el GATEPAC. Fue el único, mientras por ejemplo en Alemania se sucedían los grupos con una rapidez vertiginosa, unos miembros abandonaban y eran reemplazados por otros, había adhesiones y promociones de personajes relevantes, etc. Incluso en Italia, en el Gruppo 7, se sucedieron estos reemplazos de unos arquitectos por otros (Libera sustituye a Castagnoli, uniéndose a los fundadores Terragni, Figini, Frete, Larco y Rava).*

¿No hubo otros grupos en España? Tras el abandono, por parte al menos de un sector, del GATEPAC, ¿no surgió alguna otra iniciativa de agrupación?

JDF.- Pues no lo sé. Quizás haya que inventarlos luego, la generación de Zuazo, la Deco, la del 25... Más tarde, Oriol Bohigas y yo mismo (sin olvidar a Carlos de Miguel) hemos intentado hacer algo en ese sentido. Una vez más, los catalanes tuvieron más éxito. Esto suena ya como un estribillo.

MTM.- *En los años treinta, en Europa, surgen todavía más tipos de grupos. En Inglaterra, Berthold Lubetkin, de origen ruso, forma el grupo Tecton, tras haber pasado por París y trabajado con Jean Ginsberg. Este, más que un grupo ideológico, era un grupo profesional que consiguió bastantes éxitos, aunque se disolvió pronto; es curioso que, aparte de Lubetkin, no sean en absoluto conocidos los nombres de los otros integrantes del grupo (muchas veces se habla de que Lubetkin trabaja con un arquitecto llamado Tecton). Y, también en Inglaterra, se formó un grupo que intervino en temás urbanísticos, el grupo M.A.R.S.*

Con la capacidad de iniciativa de Mercadal y el liderazgo de Zuazo, sorprende que no se formaran en España más grupos. Sobre todo teniendo en cuenta que había empresas de envergadura, como la Ciudad Universitaria, los Planes de Madrid y Barcelona, barrios residenciales, edificios institucionales, etc.

JDF.- Estoy pensando en los planos para el concurso de Londres, las rampas de Lubetkin... En el M.A.R.S. estaba Maxwell Fry. Antes decías que convenía hablar más de "ciudades" que de arquitectos concretos. Sin embargo, dentro del

contexto a que te refieres ahora, creo que los arquitectos son más importantes que los grupos. ¿Qué nos queda de verdadera importancia? El fabuloso Modernismo, la un tanto escuálida Secesión... Poco más. GATEPAC aparte, y sabemos como le fué, parece que nadie quería dejarse pisar el terreno.

MTM.- *Lubetkin, en sus obras londinenses, representa también una vía de salida de la modernidad, una modernidad que no arraigó tanto en Inglaterra como en otros países europeos. Son famosas sus cariátides del complejo residencial Highpoint Two, sosteniendo la marquesina de entrada. ¿Hubo algún contacto entre los arquitectos españoles y los ingleses?, ¿no fue Inglaterra el destino de alguno de estos jóvenes viajeros?. Quizá en Inglaterra, y en concreto en este caso de Lubetkin, existían unos toques de ironía poco acordes con la seriedad española. No creo que entre los múltiples ingredientes del Deco estuviera éste de la ironía, al menos consciente.*

JDF.- Me parece que, por lo menos a nivel consciente, en España, de ironía, poco. Cuando Lubetkin colocaba rampas para sus pingüinos, Don Pedro Ispízua colocaba una gigantesca pantera en trance de acometer al auriga de turno. De nuevo hay que pensar, como excepciones, en los surrealistas, en Buñuel y sobre todo en Dalí. Luego hablaremos sobre él.

MTM.- *¿No habrá sido el grupo más sólido, en la arquitectura española de los años treinta e incluso después, la revista "Arquitectura"?*

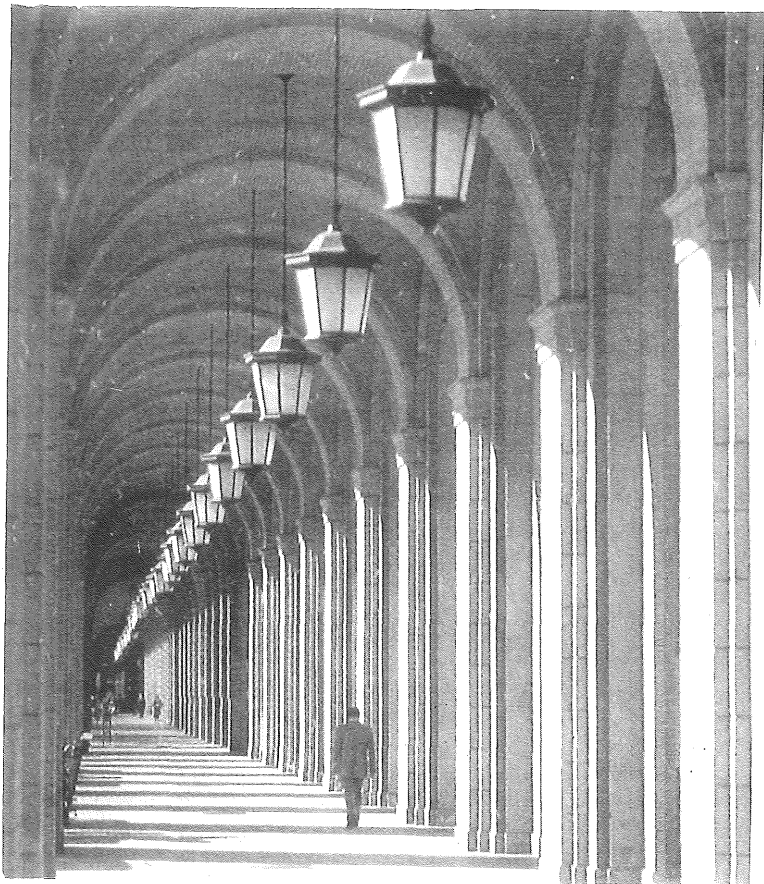
JDF.- Es una hipótesis. Especialmente después, Carlos de Miguel consiguió aglutinar, a su manera un tanto acrítica, a casi todos.

MTM.- *Tafuri y DalCo, en su "Historia de la Arquitectura Contemporánea", en el capítulo catorce que trata de los años veinte y treinta en España, dedican casi la mitad de la extensión de los comentarios sobre España a hablar del GATEPAC (o el GATCPAC). Mercadal es citado antes, junto a otros arquitectos de Madrid (Zuazo, Sánchez Arcas, Bergamín, Blanco Soler...), por su obra el "Rincón de Goya". Pero, aunque es mencionado una vez, no se le concede ningún protagonismo en relación con el grupo del GATEPAC. Es más, se citan uno por uno los nombres de los catalanes integrantes del GATCPAC, pero no los de Madrid o los de Bilbao y San Sebastián.*

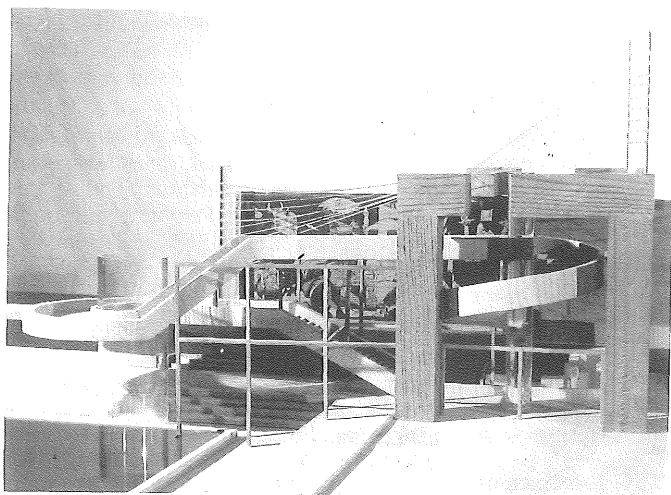
Se reconoce el valor de Zuazo, la originalidad de Aizpurúa, pero el grupo identificado con la arquitectura moderna se hace gravitar definitivamente hacia el lado catalán. ¿Es ésta una muestra de lo que denominas la leyenda del GATEPAC?

JDF.- Esa es una de las leyendas del GATEPAC que creo hemos desmontado, un poco minuciosamente, en este libro. Ni los prolegómenos del GATEPAC se generaban en Barcelona (sino en San Sebastián y Zaragoza), ni su fundación, ni su primer artífice (Mercadal) es catalán, ni la inicial relación con el CIRPAC se establece a través de los catalanes, sino, una vez más, de Mercadal, etc. Lo que pasa, insisto, es que a partir de 1932 ellos se hacen con el control del grupo y, la verdad, solamente funciona bien el Grupo Este, el GATCPAC, es decir la segunda rama del GATEPAC. Decir otra cosa es como defender que, en el fondo, Antonio Gaudí era natural de Navacarnero. Pero estamos en lo de siempre.

Tafuri y DalCo tienen una idea muy somera y probablemente inducida de un panorama que, en el fondo, desconocen. A los catalanes, responsables de la mejor arquitectura (en general y con excepciones) de este siglo, no les hace falta recurrir a esa maniobra de prestidigitador historiográfico para salvar la cara. Hay mucho carterista crítico en ese terreno.



• Galería de los Nuevos Ministerios, Madrid. S. Zuazo



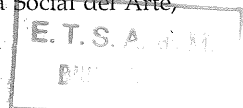
• Proyecto para Plaza Picasso, AZCA, Madrid. J. D. Fullaondo y colaboradores

COMENTARIO 7

MTM.- En el libro de Tafuri y DalCo, se plantea la situación de la arquitectura española a partir de 1920 más o menos de este modo: surge en España, tras la Monarquía y la Dictadura, un nuevo ambiente cultural del que resultan las investigaciones de un grupo de arquitectos progresistas madrileños (Zuazo, Sánchez Arcas, Mercadal...); algunos extranjeros (Jansen, Opel,...) trabajan en España; fuera del ambiente catalán, la figura significativa de Aizpurúa culmina en el Náutico de San Sebastián; un grupo de arquitectos catalanes encabezados por J. L. Sert toman las riendas de la renovación arquitectónica española formando el GATCPAC (que luego será el GATEPAC), cuyas realizaciones se producen en el ámbito de Barcelona; tras la guerra civil, se producirá una vuelta atrás y una recuperación de los historicismos.

Aunque es una síntesis apresurada, creo que refleja bastante bien el esquema crítico habitual sobre esta época. En el mejor de los casos - Tafuri, Bohigas,... - porque los hay peores. Tu visión no coincide para nada con ésta, lo has explicado detalladamente. También muy rápidamente, ¿tu tesis no es, en esencia, que no existió tal discontinuidad, tal ruptura moderna en España, sino que un mismo movimiento atravesó Monarquía, Dictadura, República, guerra y hasta posguerra?. Si, como dices y demuestran los hechos, el GATEPAC no tuvo la importancia que se le concede, es que ese momento de ruptura nunca existió.

JDF.- Lo planteas con crudeza... Pero, en fin, si quieres llevarme a las cuerdas, con matizaciones, es algo así. Aquí hubo, realmente, un solo movimiento serio de ruptura que fue el Modernismo y su figura emblemática Antonio Gaudí. Fíjate cómo evoluciona desde sus primeros neohistoricismos hasta el expresionismo más detonante. El mismo Poelzig, el mismo Utzon, el mismo Gehry, palidecen ante él. Pero no sé... Parece que no interesa mucho recordar a Gaudí. Hay otras cosas. Por ejemplo, Arnold Hauser, en su espléndida Historia Social del Arte,



no menciona ni una sola vez a Velázquez. Y, probablemente, es el mejor pintor de la historia. Así que...

MTM.- *El propio D. Secundino Zuazo encarnaría esa continuidad a través de las distintas situaciones y regímenes políticos. Es difícil, como dices, identificar a Zuazo con un hipotético progresismo arquitectónico republicano, porque hubo muchos Zuazos, antes, después e incluso durante la República. Pero no es menos difícil asumir que fuera una personalidad escindida o, por el contrario, agazapada durante largos años, esperando su única oportunidad. Además, Zuazo sobrevive a la guerra y hay nuevos datos que apoyan esa visión de un hombre muy lejos del radicalismo ideológico y operando siempre en favor de sus propios intereses profesionales.*

Tú hablaste con Zuazo y, al parecer, no estaba tan disconforme con el resultado final de los Nuevos Ministerios. ¿Por qué habría de estarlo?, ¿es que no era así, básicamente, su proyecto?. Tafuri, evitando esa cuestión, dice que es porque se trataba sólo de la primera parte de un plan más ambicioso.

JDF.- Tafuri, en ese terreno, es que no tiene ni idea. Claro que era la primera parte de un plan más ambicioso. Como todo lo es en Zuazo, centrado en ese invariante de "pensar en grande". Eso sí que es un descubrimiento del Mediterráneo. Lo curioso, lo más curioso, es que para esa intuición eligiera, precisamente, un modelo histórico, El Escorial. De lo que estaba feliz. Hay una cierta esquizofrenia en Zuazo. Si le dejan, inunda Argüelles y aledaños de Casas de las Flores. Y si le dejan también, resuelve todo el Norte de Madrid con un acuerdo entre Hilberseimer y Juan de Herrera (Juan Bautista de Toledo añadido).

MTM.- *Un revival tras de otro, sin pasar por otras cosas. El camino obstinadamente continuo de la arquitectura española reivindica lo genuinamente nacional, lo típico, lo castizo: barracas, mástias, caseríos, cortijos, etc... Al menos Rucabado lo había hecho mejor con la arquitectura montañesa. El casticismo llegó incluso a trasplantar a Muguruza a América, para construir edificios "Spanish colonial", a raíz de la Exposición de San Diego. Otros eminentes arquitectos, como Sir Edwyn Lutyens (a quién asocia con el Zuazo de posguerra), también habían salido fuera de su país a practicar la vena historicista.*

JDF.- El Zuazo de ante-guerra sobre todo, aclararía. Lutyens es uno de los descubrimientos de Venturi sobre el que tengo mis dudas. En una ocasión me dijo festivamente Fernando Olabarria que la gran culpa del desconcierto de los últimos años era achacable a Venturi, que había enloquecido totalmente a toda una generación de arquitectos. Salvemos el humor. Sobre Rucabado habría que precisar una cosa, ya antedicha. De hecho hay dos Rucabados, uno, el inicial, fantástico, secesionista (por ejemplo en el barrio de Indauchu en Bilbao), y el revivalista montañés posterior, de menor interés, creo. Con permiso de Nieves Basurto. Aunque haya sido por lo que ha pasado a la fama.

MTM.- *En relación con la casi inexistencia de obras de importancia producidas por el GATEPAC, sobre todo en Madrid, citas el Cine Fígaro de Felipe López Delgado como uno de los edificios de más calidad, un edificio "Deco-racionalista". Este carácter inclusivo del Deco habría llegado a absorber también el incipiente racionalismo en el caso de*

López Delgado, produciendo un resultado más satisfactorio que los más pretendidamente modernos. Como en el caso del edificio Capitol, parece que tú consideras que el Deco produjo los ejemplos arquitectónicos de más calidad, mientras que nunca (salvo en el caso de Aizpurúa y poco más) el racionalismo llegó a concretarse en España en obras de altura.

JDF.- Algo de esto hay. Felipe López Delgado, al que recuerdo, en su casa, con una foto recordatorio de José Manuel Aizpurúa, bandera española incluida, hizo una obra maestra en el Cine Fígaro, mucho más Deco que racionalista. Coloca, en fila, todo el racionalismo ortodoxo al lado del Capitol, el cine Fígaro, la Facultad de Ciencias Exactas, la Equitativa de Galíndez y a ver que pasa. Ocurre que el Deco es bastante impermeable a la crítica al uso, así que mejor es ignorarlo y mirar hacia otro lado.

MTM.- *A propósito de lo típico. Creo que existió una revista, en la que intervenía Fernández Shaw, que se llamaba "Cortijos y rascacielos". Vaya título, ésta sí que es una posibilidad para el surrealismo.*

JDF.- Pues sí. Don Casto intentaba alcanzar un mercado general para su publicación. Hay que vivir. Podía haberlo mejorado hablando de "Cortijos, rascacielos y autogiros". Era un hombre bastante obsesionado por el vuelo. Llegó a pensar en los modelos lunares, en forma de "diávolo".

MTM.- *Me pregunto si existió en España algún movimiento puramente destructor, del academicismo, como lo fueron el futurismo italiano, el expresionismo alemán o el constructivismo ruso.*

JDF.- Pero ¿qué estás diciendo?. Estas planteando una pura locura. Algo hubo en el expresionismo de Gaudí y quizás, en otro terreno, en Ramón Gómez de la Serna. Es posible que en poesía hubiera más ejemplos. Pero el vanguardismo a ultranza de Ramón, apenas tuvo eco arquitectónico.

MTM.- *Es curioso que, con la carga iconoclasta que contenía todo el Movimiento Moderno, se hable en España de una "institucionalización" de la vanguardia por parte del gobierno republicano. En Europa podía hablarse de madurez o apoteosis de lo moderno, pero nunca de institucionalización.*

JDF.- Ya nos hemos referido a eso. Es una contradicción "in terminis", como detectó Amón. Suena como la famosa "Revolución pendiente" o cosas de esas. Hablar por hablar.

MTM.- *Como sucede con la propia figura de Mercadal, hay en España un cierto espejismo de modernidad asentado en ciertos hechos y ciertas fechas. El "Rincón de Goya", de 1927, coincide con el despegue de la modernidad europea; el Náutico de Aizpurúa, de 1929, con el momento culminante de la Villa Savoye y la Casa Tugendhat; la salida de Mercadal del GATEPAC y la consolidación del grupo catalán, en 1932, coincide con la*

Exposición de Nueva York y la codificación lingüística de la arquitectura moderna; y, por último, los Nuevos Ministerios, a partir de 1933, coinciden con el viraje que reflejan la Sociedad de Naciones de Ginebra, el Palacio de los Soviets, el Palazzo Littorio, etc,

Por cierto, ¿existe alguna mención internacional a los Nuevos Ministerios?

JDF.- No lo sé. Se trata, dada la homologación de sus autores, de una situación incómoda. La Exposición de Nueva York que yo recuerdo, la de Alvar Aalto, Harrison, Dalí, etc. es de 1939. Antes se pensó en otra, no sé si en Nueva York, que no llegó a realizarse por motivos económicos, Depresión, etc. Ahí fue donde Wright propuso dos ideas: a). Un rascacielos superior en altura al Chrysler. b). Un puente increíble. Pero no sé si estamos hablando de lo mismo.

MTM.- *Una vez más la recurrencia a las fechas, a veces sobran los comentarios. A veces como ésta: en torno a 1936, a punto de comenzar la guerra en España, Zuazo proyecta y comienza a construir los Nuevos Ministerios; Terragni, en Como, con treinta y dos años, concluye la construcción de la Casa del Fascio; Wright, en América, con sesenta y siete, comienza su edificio para la Johnson Wax.*

JDF.- Pues ahí lo ves. La institucionalización de la vanguardia a tope. No creo que hagan falta muchos más comentarios.

MTM.- *Volviendo a la calidad de las obras de arquitectura que se producen en España en esos años, tú mantienes que en nuestro caso la inflexión moderna, si es que existió, no fue un paso hacia adelante, sino una "erosión" de las vetas más provocadoras del eclecticismismo. Esta tesis tuya no sólo contradice esa visión de la época republicana como arquitectónicamente progresista, sino que invierte el signo con el que habitualmente se ha presentado la arquitectura moderna.*

En este sentido, cabría pensar que, como hace Zevi con el eclecticismismo, hay también dos tipos de modernidad, y que la nuestra habría sido la más pasiva, la más carente de un auténtico espíritu renovador. Naturalmente, con excepciones.

JDF.- No sé si es eso exactamente lo que yo sostengo. Lo que afirmo es que se malogran las posibilidades implícitas del Modernisme, en pleno desenlace expresionista y la falta de desarrollo de la Secesión. Tampoco tuvimos ningún Frank Furness. Y estoy pensando en las posibilidades inmensas de Antonio Palacios, por ejemplo.

Efectivamente, sí me parece que domina, sobre nuestros acentos de modernidad, un carácter generalizado de pasividad. Al mismo Le Corbusier se le acoge como en clave provinciana, menor...

MTM.- *Un aspecto que mencionas con respecto a Italia, la ausencia de críticos de la talla de un Behrendt, un Giedion o un Mumford, es mucho más grave en España. No conozco la polémica "vertical-horizontal" de Mercadal, pero ¿era esa toda la polémica teórica sobre la arquitectura moderna en nuestro país?. Nuestro historiador oficial, Torres Balbás, ¿qué hacía entonces?, ¿se interesó por estos arquitectos jóvenes?, ¿enjuició la figura de Zuazo?. Vuelvo a viejos ejemplos; en Alemania, por ejemplo, hasta Bruno*

Taut escribió su "Modern Architecture", una cierta historia de la modernidad. Y Bruno Taut no era un historiador, le interesaba seguramente dar un marco más general a su propio trabajo.

JDF.- De eso, por aquí no hemos tenido gran cosa. Torres Balbás era muy buena persona, pero como crítico de arquitectura moderna... Relee su reseña sobre el "Vers une architecture" de Le Corbusier si quieres entender lo que digo. Aquí no hemos tenido nada de eso. Siempre el llamado "buen sentido"... Probablemente era mucho más interesante leer a Eugenio d'Ors que a Torres Balbás. Pero d'Ors no era propiamente un intérprete del Movimiento Moderno.

MTM.- *Durante la primera mitad del siglo, y hasta la segunda, han sido importantísimos para la arquitectura ciertos pabellones en las Ferias Internacionales. Hoffmann, Le Corbusier, Asplund, Aalto, etc. son buenos ejemplos. España, en este terreno, ha tenido cierta fortuna, comenzando por el Pabellón de Sert y Lacasa en París, en 1937. Como señalabas de la propia ciudad de Madrid, también el Pabellón del 37 era básicamente un camino, un itinerario, jalonado de piezas de singular valor. Creo que ahora se ha reconstruido en Barcelona, pero sin el Guernica y no sé si también sin la fuente de Calder. Quizá este Pabellón haya sido una de las escasas ocasiones en que en España se ha acometido una empresa conjunta por parte de arquitectos y artistas.*

JDF.- No lo he podido ver reconstruido. Pero es una obra evidentemente espléndida. Intentamos, en tiempos de Don Enrique Tierno Galván, reconstruir en la Plaza Picasso una especie de visión espectral de esa obra. El alcalde nos apoyó pero, finalmente, todo quedó, como casi siempre, en nada. De la iniciativa (salvo Arturo Echevarría), como me decía consternado Don Enrique, nadie quiso saber nada. Hasta Mangada y Tamames nos apoyaron. Pero no fue suficiente.

MTM.- *Y un tema aun más oscuro. El Pabellón de Dalí de 1939 en Nueva York. ¿Participó algún arquitecto?. Lo cierto es que hay muy poca información sobre esta obra, también difícil de relacionar con un gobierno determinado en esa fecha tan señalada.*

En Nueva York, tal como se explica con detalle en la biografía de Jackson Pollock, Dalí no debía ser un personaje muy bien visto. Se le consideraba, más o menos, un imbécil. ¿Se sabe algo de la acogida de su pabellón?.

JDF.- Mujer, no creo que se le considerara un imbécil, cosa que evidentemente no era. No sé quién fue el patrocinador. Suele venir con iniciales que no consigo descifrar. A Dalí es difícil entenderle, con esa prosa barroca, sugerente, tan divertida. La idea giraba en torno al Nacimiento de Venus de Botticelli. Se ha publicado, Dios sabe por qué, muy poco. Al final, creo que no llegó a realizarse totalmente de acuerdo con las ideas de su autor, como casi siempre ocurre con Dalí. Pero es claro que merece un lugar en la Historia de la Arquitectura Española, cosa que hasta ahora no ha sucedido.

MTM.- *De toda la aventura moderna española, queda siempre en el aire la incógnita de Aizpurúa, de qué hubiera ocurrido de haber sobrevivido el arquitecto indudablemente con más talento. En este interrogante parece estar todo el mundo de acuerdo. Sin em-*

bargo, en un caso paralelo, el del también prematuramente desaparecido G. Terragni esa pregunta se hace menos, menos sobre todo en cuanto a la trascendencia para la arquitectura italiana en general. Quizá hubiera sucedido lo mismo con Aizpurúa, hubiera podido quizá desarrollar su talento pero más dudoso es que, como dice con muy buena voluntad Carlos de Miguel, hubiera podido ocupar cargos ministeriales, etc. y cambiar el curso de la arquitectura española.

JDF.- Ese parangón es curioso. Realmente parece improbable que Terragni ocupara un ministerio de posguerra, cosa que hubiera sido, por lo menos, plausible con Aizpurúa. Ahora bien, podemos operar por comparación. ¿Qué ocurrió con Libera, Moretti, Figini, etc.? ¿Sería parecido el caso de un Terragni superviviente? Hasta construyó en la posguerra una figura como Piacentini. En fin, estas especulaciones resultan un poco ociosas. Si Cleopatra hubiese tenido la nariz más larga, si Antonio vence en Accio, etc. Aunque Aizpurúa hubiera tenido que pelear duramente con Muguruza, Bidagor, etc. ¿qué hubiera salido de ese debate?.

MTM.- *Aizpurúa y Terragni y el problema de las fechas. Seguramente, como dices, Carlos Flores da una fecha equivocada para las Escuelas de Aizpurúa y Aguinaga. Y, en todo caso, el hecho de que tanto éstas como las de Busto Arsizio de Terragni sean sólo proyectos complica más la comparación cronológica. Las Escuelas de Busto Arsizio, efectivamente, aparecen fechadas en 1934 (fue una propuesta de concurso), pero el propio Terragni tiene algún proyecto anterior, como el del parvulario para 200 niños que desarrollaría después en el Parvulario de Sant'Elia de Como, que tiene un planteamiento similar. Esta primera propuesta de parvulario es de 1932. La verdad es que Terragni había hecho ya muchas cosas, el Novocomun es de 1927-28, no sé como los españoles que viajaban a Italia no se fijaron más.*

JDF.- También la propuesta de Aizpurúa con Aguinaga era de un concurso, lo que complica más la cuestión. De todas formas y por muchos motivos de lo más variados, pienso que Aizpurúa y Terragni debían mantener alguna relación.

MTM.- *Una pregunta algo absurda para concluir, por ahora. Nos llamaba la atención el poco interés que mostraron los arquitectos españoles por la obra de Wright, ampliamente divulgada en Europa a través de la edición del Wendingen. Pero, ¿qué pasaba con Mies?, ¿tampoco prestó nadie atención, por ejemplo, a sus rascacielos de cristal de comienzos de los años veinte?. Aunque por razones distintas, también Mies van der Rohe (y no sólo Le Corbusier o Gropius) visitó España en 1929. Pero, en este caso, parece que debió limitarse a saludar al rey, eso sí, convenientemente vestido.*

JDF.- Lo de Mies clama al cielo. En el análisis que hace Juan Pablo Bonta, solamente se cita la reacción de Rubió Tudurí. A ver si nos explica esto Manfredo Tafuri, rey de las inflexiones. Y lo de Wright desborda ya toda posibilidad de conjetura ante una guerra tan generalizada.

MTM.- *Fuera ya de la arquitectura, en el terreno de la pintura, las cosas de España, en la época que comentamos, son muy distintas. Indudablemente, el panorama en este caso no tiene nada que ver con el de los arquitectos; hay muchos más pintores de calidad y*

también con más resonancia internacional. Los éxitos de Sorolla, Zuloaga o Sert en Nueva York no son comparables a las incursiones de Muguruza en California, por ejemplo. Incluso Dalí, a pesar de su no muy favorable acogida por los críticos oficiales. En todo caso, la historia de la pintura española de finales del siglo XIX y comienzos del XX debe ser también un asunto complicado. Fuera de los instalados en París, su valoración en el contexto internacional no creo que esté clara, los propios temas de los pintores españoles (en casos como los del mismo Zuloaga) siguen siendo motivo para las críticas más duras.

JDF.- Probablemente ahí intervienen intereses comerciales, galerías, marchantes, etc. ¿Quién era, en nuestro Madrid entrañable, el Kahnweiler de Vázquez Díaz o Zuloaga? Un pintor sin marchante adecuado es aun más desvalido que un arquitecto. La España de la época era una nación de grandes, grandísimos pintores, había mucha más calidad entre los pintores que entre los arquitectos, pero la estructura promocional no era comparable a la francesa. Y no vamos a comparar a Zuloaga o, mejor aún, a Vázquez Díaz con Mercadal. Pero...

MTM.- Insisto. La simultaneidad que se da en Europa entre la actividad de arquitectos y pintores, cuando pensamos entre estos últimos en Kandinsky, van Doesburg, Malevitch, Beckmann o de Chirico, no se produce en España. Picasso, nacido en 1881, cinco años después que Palacios y Rucabado y cinco años antes que Zuazo, es inimaginable como figura paralela a éstos y no solo por su ubicación parisina. Porque lo mismo sucede con otros contemporáneos de Picasso, Aurelio Arteta (1879) o Daniel Vázquez Díaz (1882), por ejemplo, cuya trayectoria no parece cruzarse jamás con la de arquitectura.

En este sentido, es curioso que en América, cuando se comienza a formar una corriente propiamente americana de pintura, hacia 1940, tampoco se produzca una interferencia con los arquitectos; cuesta trabajo ver simultáneamente trabajando a Jackson Pollock y Eero Saarinen o Charles Eames. En el caso americano, la arquitectura iba por delante, había comenzado mucho antes.

JDF.- La historia de la pintura americana es efectivamente muy extraña. Estaban como locos con el truculento muralismo mejicano. Que también hay que tener ganas... Allí ocurre un poco al revés que en España, los arquitectos son más y mucho mejores (en general). Luego, las cosas empiezan a cambiar después de la guerra, informalismo, pop-art, minimal, etc. Y simultáneamente la estructura promocional se desplaza un tanto de París a Nueva York. Aquí seguimos, más o menos, igual. Y vuelvo a pensar en los temas del Vacío de Viena.

MTM.- A pesar de ser un argumento algo forzado, me parece interesante esta sintonía, en más de una ocasión, entre lo sucedido en América y en España, mientras que la sintonía España-Europa parece imposible. Me refiero a lo comentado antes del Deco y también a esta falta de comunidad de intereses entre el arte, la pintura y la arquitectura.

JDF.- Tampoco entiendo bien lo que quieres decir. Creo que hay dos temas. Uno, el evidente carácter reductivo, ¿calvinista?, de una cierta modernidad que no arraiga en España. El Deco, en cambio, era más "católico". Y la falta de comunidad de interés... Eso parece otra cuestión. Hasta Le Corbusier, el más calvinista-relojero de todos, se interesaba mucho por la pintura. Hasta el final. Recuerdo los espléndidos lienzos-tapices de Cachemire en Chandigarh. Y si

miramos el panorama americano, bastaría pensar en la figura de Sert, José María, en el Rockefeller Center para ver allí un acuerdo Deco. (Hay también un relieve de Noguchi). Los Raymond Hood españoles, en cambio, no parecen muy interesados por Sert. Ni por casi nadie. Salvo, naturalmente, Luis Lacasa y José Luis Sert.

MTM.- *Volvamos a Sert. Tal como la presentas, es abrumadora la carrera de José María Sert, trabajando en casas y palacios, en iglesias y en rascacielos, y en todas partes. Además, batiéndose en el terreno más influyente de la pintura americana: el muralismo, el de los Orozco, Rivera, etc.*

Además de los mejicanos, los personajes europeos más decisivos en esa época de finales de los años treinta fueron Mondrian y Duchamp. Mondrian era, más o menos, de la edad de Sert y Duchamp bastante más joven. Pero fueron ellos, antes que Peggy Guggenheim o Clement Greenberg, los que sancionaron o rechazaron el trabajo de los jóvenes pintores americanos. No parece que Sert, a pesar de la importancia de su obra en el Waldorf o el Rockefeller, tuviera influencia sobre la nueva escuela. La impresión más fuerte la causó Picasso y, sobre todo, el Guernica. Bueno, éste sería un camino interminable.

JDF.- Efectivamente. De todas formas, y voy a decir una barbaridad, creo que Sert era bastante más impermeable a la crítica al uso que otros. Como ocurrió con Ignacio Zuloaga. A nadie se le ocurrió, cosa que no hubiera sido difícil, conectar a Sert con el informalismo. En cambio, todos se ponían como locos con las epopeyas "a la mejicana". Sert, por lo visto, ni siquiera para su sobrino, curiosamente, estaba en la onda del "Realismo Socialista". Y José María Sert, digan lo que digan, tampoco era un fanático de los "nacionales". Hizo algunas cosas, pero era, como se dice de Kronecker, el matemático, "un hombre que duda".

MTM.- *Tras el preámbulo de la cuestión anterior, podían plantearse algunos interrogantes. El primero, si realmente, aunque fuera únicamente basándose en las personalidades de Picasso, Sert e incluso Dalí, además de los integrados en la Escuela de París, España era considerada una verdadera potencia en el campo de la pintura en los años anteriores a la guerra. El segundo si, con la mucho más amplia inserción internacional de los pintores, no se dió alguna figura más ligada a movimientos contemporáneos como la abstracción geométrica, el expresionismo, etc., en definitiva, ligada a las experiencias de la Bauhaus. Y, el tercero, si realmente los caminos de la pintura y la arquitectura española eran tan divergentes, hasta el punto de no existir posibilidad alguna ni de inspiración mutua ni de colaboración.*

Yo únicamente me atrevería a contestar a lo último; creo que, y no sólo entonces, sí.

JDF.- Me ocurre algo parecido. Algunos dirían que lo más sencillo es responder que España es un país de pintores y no tanto de arquitectos. Los pintores se enteraron mucho más profundamente de las cosas.



• Umberto Eco

COMENTARIO 8

MTM.- *Quisiera aclarar, precisar más bien, algunas cosas que hemos, o he dicho. Por ejemplo, en relación con la arquitectura y los pintores norteamericanos.*

JDF.- Veamos.

MTM.- *La primera es en relación con la colaboración entre pintores y arquitectos en Norteamérica. He vuelto a ver las cosas de Jackson Pollock, por ejemplo, y realmente sí colaboró con arquitectos. Concretamente con Peter Blake, en un proyecto muy miesiano de Museo.*

JDF.- Ya recuerdo. Eso en España suena a improbable. Pero parece que hay más cosas.

MTM.- *La segunda es la observación de Fernando Olabarría de que Venturi había vuelto totalmente loca a toda una generación. No estoy en absoluto de acuerdo.*

JDF.- Debes haber perdido algo de humor. Fernando es un hombre inevitablemente ocurrente y, por otra parte, la observación irónica no deja de ser aguda. Piensa en lo peor de Charles Moore, o incluso en Jencks. A un nivel muy inferior, resultan incomprensibles sin las agudas acrobacias dialécticas del matrimonio Venturi.

MTM.- *Aun así, no creo que sea justo. Ya me gustaría hablar con él sobre el tema.*

JDF.- Espero que no se produzca ese temido encuentro. Hay otro tema, bastante mencionado en este trabajo que es curioso y del que, en España, en relación con la arquitectura, apenas se habla. Es el de la gran Depresión Americana.

MTM.- *La verdad es que en España, sobre arquitectura, se habla de muy pocas cosas. De todas formas, el estallido en 1929, con el famoso Martes Negro de Wall Street, no coincide con las hecatombes arquitectónicas españolas.*

JDF.- Me estoy refiriendo a Estados Unidos y su area de influencia. De eso sabemos algo, mucho, ahora. En España, la crisis tomó aspectos bastante peculiares y atenuados, en apariencia. De todas maneras, piensa en 1932, el año del eclipse de Mercadal. Leyendo una novela de Rex Stout, Prisoner's base, uno de los protagonistas hablando con Wolfe le dice que 1932 fue el año peor de la historia para los negocios en Norteamérica y su entorno. Me pregunto hasta qué medida el astuto Don Fernando no captó algo de ello, como si la atmósfera no estuviera ya para experimentos.

MTM.- *Es una explicación algo peculiar. De todas formas, Rex Stout es un autor de novelas policiacas.*

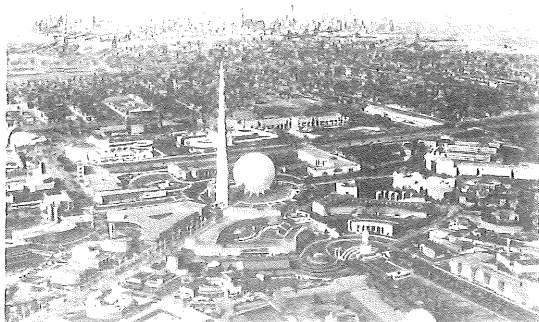
JDF.- Y uno de los mejores. Esta misma historia nuestra, o lo que sea, tiene algo de policiaco, de averiguar la trama oculta bajo el aluvión aparente de los hechos. Y no seas tan despectiva con Rex Stout. El mismo Umberto Eco, catedrático de Bolonia, y un lingüista de primer orden internacional, lo menciona.

MTM.- *¿Dónde?*

JDF.- En una de sus últimas obras, "La Interpretación del texto". Se refiere a los sistemas de raciocinio, deducción, inducción y el menos conocido de abducción. (El Dr. Jiménez del Oso, en sus divertidos programas de televisión, suele aplicar el termino "abducción" al secuestro de terrestres por los OVNIS. Aquí estamos hablando de otras cosas, más en el sentido de Pierce con sus habichuelas, etc.). Por ejemplo, cita que los procedimientos indagatorios de Nero Wolfe están, en el fondo, basados en elegantes procesos de abducción. Quizás aquí estemos haciendo algo parecido. Lo que inevitablemente nos traerá problemas.

MTM.- *Me siento confusa, la Gran Depresión, 1932, Robert Venturi, Fernando Olabarriá, Nero Wolfe, Don Fernando García Mercadal, Umberto Eco, Pierce y su saco de habichuelas, los procesos de abducción...*

JDF.- No creo que seas la única.



• Feria de Nueva York, 1939

COMENTARIO 9. KOOLHAAS Y SALVADOR DALÍ

MTM.- *Anteriormente, hablando del futurismo y los actos de ruptura, casi te has limitado a mencionar a Ramón Gómez de la Serna. Apenas te has detenido en Gaudí y Dalí, desde sus respectivos registros.*

JDF.- De nuevo planteas demasiadas cosas a la vez. Teóricamente, ante esa empresa de intentar disponer aquí de un Marinetti (lo que sí teníamos eran Lampérez y Torres Balbás), la mención a Gómez de la Serna era obligada. Pero en arquitectura, fuera de las intuiciones de Eugenio d'Ors u Ortega y Gasset (quizás podríamos hablar también de Unamuno, a través de sus análisis de Croce), nuestro panorama era más tipo erial. Tras el futurismo está Marinetti y luego Boccioni, Sant' Elia, etc. con sus bicicletas. No hay un Marinetti español, ni se producen sus viajes evangélicos para cautivar a Mayakowsky y los demás. Sólo, en cierta medida, Gómez de la Serna. Leonidow y los constructivistas rusos, o los futuristas italianos, suponían el background de Marinetti. Con Lampérez, a lo sumo, llegábamos al segundo Rucabado, no al primero. Con perdón de Nieves. Y luego el Dadá y el surrealismo. Pero tampoco disponíamos aquí de un Tzàra, un Apollinaire o un Breton. No es de extrañar el poder agobiante del academicismo.

MTM.- *Pero estaba Gaudí.*

JDF.- Gaudí era tan grande que ni siquiera necesitaba esas apoyaturas teóricas. Se miraba a sí mismo. Como Frank Lloyd Wright. Y así, en solitario, incluso con la lectura enemiga de d'Ors, llega a la cumbre absolutamente. Gaudí es absolutamente un fuera de serie.

MTM.- *No sé bien por qué pienso ahora también en Don Casto Fernández Shaw.*

JDF.- Conviene precisar. Don Casto no tenía ni la milésima parte del talento de Gaudí, pero para lo que había, efectivamente, constituía un temperamento singular. Era como el integrante de una familia de "listos". Había libretistas de zarzuela, poetas de gran nivel, era amigo de Juan de La Cierva... Don Casto, en sus mejores momentos, sí que ronda ese anti-academicismo al que aludes. Probablemente, sí estaba algo al tanto de los datos futuristas, tan interesado en el movimiento, el Metropolitano, las presas, el autogiro... A su lado, la mayoría parecen personas de orden... Piensa, por ejemplo, en Mercadal. Quizás careciera de ese último tacto creador que, probablemente, hubiera alcanzado en ambientes más favorables, París, por ejemplo...

MTM.- *¿Y Dalí?*

JDF.- Es otra cuestión. Dalí sí que estaba informado. Y era inteligentísimo. El sí que conocía de primera mano a la vanguardia parisina. Y supo intuir el desplazamiento hacia Nueva York del centro de gravedad, dejando estupefactos a los americanos. (Ahí sí que discrepo de tí. Relee la biografía de Pollock y verás como se estuvo riendo durante una semana del show del escaparate, todo tan meditado, hasta sus posteriores contactos con la Mafia).

MTM.- *Y está su pabellón del 39, allí mismo.*

JDF.- Efectivamente. Deseó acercarse a Gaudí, fracasó, y el resultado final es vagamente horroroso, pero evidentemente interesante. Fíjate que Koolhaas en sus *Delirios* solamente se refiere a Gaudí y a Dalí, como artistas españoles. Inevitablemente, armó el escándalo con su manifiesto de la Declaración de la Independencia y de los Derechos del Hombre a su propia locura, cuando le prohibieron colocar en la fachada del pabellón la Venus de Boticelli con cabeza de pescado. Estos americanos... ¿No querías anti-academia, ruptura, etc.? Pues, mal que bien, ahí estaba. Pero también ese pabellón era impermeable a la crítica al uso. Luego empezaron a tranquilizarse, con el *Spellbound* de Hitchcock y demás cosas laterales. Al lado de este disparate, horrendo si quieres, como preanunciando Ronchamp, hasta el pabellón de Sert y Lacasa parece una obra de Palladio o Alberti.

MTM.- *¿Hay textos sobre esta obra, que por la fecha, 1939, bien podría clausurar este texto?*

JDF.- Hay algunas notas, extraídas de la Vida Pública de Salvador Dalí y de los *Delirios* de Koolhaas. Si quieres lo vemos.

MTM.- *De acuerdo.*

JDF.- Vamos allá:

"...Desde que el acontecimiento del pan francés fuera un auténtico

fracaso, Dalí no dejó de reflexionar en hacer una representación visible de surrealismo en NEW YORK que actuara como demostración pública de la diferencia entre la falsa y verdadera manera de actuar de Dalí y, al mismo tiempo, imponer su propio diseño de Manhattan.

Cuando Bonwit Taylor le ofrece decorar sus escaparates de la Quinta Avenida, a Dalí se le ocurre hacer un manifiesto elemental de poética surrealista que alcance la mismísima calle que "inevitablemente atraerá la angustiosa atención del paseante que, con estupor, presenciara, entre tanto decorativismo surrealista, una auténtica visión daliniana..."

Su tema es "Día y Noche".

Para representar al "Día", un maniquí "maravillosamente recubierto de polvo de varios años y tela arañas" se mete "en una bañera forrada de astrakan y con agua hasta el mismo borde".

Para la "Noche", un segundo maniquí tumbado en una cama "cuyo cabecero es una cabeza de búfalo con un pichón sangriento en el pico". Las sábanas de raso negro arden y la "almohada sobre la que apoya su soñadora cabeza está compuesta de brasas ardientes"...

Al ser Manhattan un archipiélago de islas paranoico-críticas caldeado por la laguna neutralizante de la Trama, el derramar los contenidos secretos en el espacio público de la calle es un acto de subversión: el equilibrio de lo racional con lo irracional se tambalea.

El Manhattanismo actúa en defensa propia para restablecer la integridad de su fórmula: A la mañana siguiente, cuando Dalí vuelve a comprobar los efectos del shock que ha producido su manifiesto, a la luz del día, se encuentra con que han quitado la cama, los maniqués desnudos han sido tapados, la lascividad de la histeria interior ha desaparecido totalmente.

"Todo, absolutamente todo había sido cambiado" por la dirección de los grandes almacenes para restablecer la serenidad de la Gran Lobotomía.

Por una vez, Dalí se convierte en un puritano europeo para defender los derechos del artista.

Desde el interior de la tienda, se mete en el escaparate para intentar volcar la bañera. "Antes de poder controlarla, se vuelca, da con el cristal del escaparate, que se rompe en mil pedazos."

Dalí tiene dos alternativas: o retroceder y volver al interior de la tienda o "pegar un salto hacia fuera entre las estalactitas y estalagmitas de mi furia".

Salta. Escapar de la cárcel interior es una manera de entrar en el terreno de nadie. Es violar la fórmula de Manhattan.

Al volver andando hacia su hotel, perseguido por una multitud asombrada, "un policía, muy bien educado, puso su mano en mi hombro y disculpándose me dijo que no le quedaba más remedio que arrestarme..."

Un acto paranoico-crítico se registró en Manhattan.

Hacia finales de los treinta, la Comisión encargada de la Feria Mundial de 1939 tiene su sede en el último piso del Empire. El objeto de sus trabajos no es el propio Manhattan, sino un lugar cerca, Flushing Meadows en Queens.

Aquello no tenía demasiada importancia; "se colocaron una serie de telescopios en la sala de dibujantes con lo cual se podía ver con claridad el solar y comprobar la exactitud de los planos..."

La Feria se concibe como un acto anti-Manhattan: en contraste con los rascacielos adyacentes de Nueva York, los pabellones de la Feria son edificios de una planta, sin ventanas, ventilados e iluminados artificialmente.

"El aspecto árido de las superficies lisas se combatió colocando esculturas, murales y proyectados sobres parras y árboles".

Los pabellones, o moluscos sin cascarón, se parecen a los interiores "exilados" de los rascacielos de Manhattan, una colección de medusas arquitectónicas, sacadas del agua antes de alcanzar su destino más lejano: las puntas de los edificios.

Entre todas las medusas, Dalí diseña su primer proyecto arquitectónico: un pabellón en yeso que contiene el "Sueño de Venus". Oficiosamente se le llama "20.000 patas submarinas".

Esencialmente es un estanque habitado por representantes femeninos americanos - limpias, atléticas, fuertes y , sin embargo, femeninas y atractivas.

El exterior - que es una acumulación de todo lo Extraño - sólo demuestra el buen juicio del Manhattanismo en aislar aquello de lo que no se debe hablar detrás de la fachada de lo común.

Al querer abarcar todo Manhattan en la construcción de un solo fragmento de arquitectura daliniana, Dalí se arriesga a pasar de lo sublime a lo ridículo.

Comentario de "Life", del 17 de marzo de 1939: Exterior del pabellón de Dalí "El Sueño de Venus" para la Feria Internacional de 1939. "El exterior del pabellón se parece vagamente a un inmenso y exagerado molusco, decorado con mujeres de yeso, pinchos y otras excentricidades. Todo ello es de lo más interesante y divertido..."

"El interior del pabellón daliniano en la Feria del 39 es una elaboración y una reconstrucción parcial de los censurados escaparates de Bonwit Taylor. En una bañera "mujeres bucean, ordeñan una vaca vendada, teclean una maquina de escribir que flota como una alga marina. El teclado del piano está pintado sobre el cuerpo reclinado de una figura de mujer de goma..." En una segunda bañera "una Venus dormida está tumbada en una cama de 36 pulgadas cubierta de flores y hojas blancas y rojas de raso. Alrededor de la cama langostas friéndose encima de una parrilla de carbón y botellas de champagne..."

"Mayo 1939. Dalí firma un acuerdo para realizar en la Feria Universal de Nueva York una creación personal. Dos comunicados de prensa de la Galería Julien Levy dan las primeras noticias: Se ha firmado un contrato. Primera declaración: A Salvador Dalí, el pintor surrealista que hace sensación, se le encarga la concepción de un pabellón en la Feria Internacional de Nueva York. El pabellón será un recinto interior de 26.4 m y 12 m. de alto.; la entrada será de 25 centavos y dará derecho a presenciar una representación de 10 minutos. El Sr. Dalí se niega a dar más detalles pero asegura que será una de las realizaciones pictóricas más revolucionarias de la época: en tres dimensiones y animada por criaturas vivientes, vestidas con trajes diseñados por el propio Dalí. El proyecto pretende utilizar una piscina-bañera de cristal y acero que mida 11 metros de largo y 2.5 de profundidad. La ejecución del proyecto ha sido encargada al arquitecto L. Woodner y los trabajos ya han comenzado. La apertura del pabellón está prevista para el mismo día de la inauguración de la Feria. El proyecto ha sido financiado por la D.W.F. Corp., siglas que significan la Dalí World Fair Corporation...

La D.W.F. Corp. presentará "damas acuáticas" y "sirenas sofisticadas". Un panorama del inconsciente de 24 metros estará animado por maniqués de carne y hueso, presentará relojes blandos, mujeres-piano, un diván con la forma de los labios de Greta Garbo, etc. Espléndidas nadadoras se tiran de cabeza a la piscina-bañera, descubriendo los secretos de sus sueños"...

Este montaje situado en la zona de ocio de la Feria Universal, se bautiza como el "Sueño de Venus". En el Readers Digest (1.7.1939), un pequeño artículo explica los diversos elementos: Detrás de un decorado lleno de apéndices de yeso y, entre otras cosas, reproducciones de la Gioconda de Vinci y del Nacimiento de Venus de Botticelli, se puede ver, también, dos inmensas sirenas de goma rellenas, un poeta barbudo con largos cabellos, una preciosa bañista y una taquilla con forma de pez: es la contribución de Dalí al Mundo del Mañana: la reconstitución de un inconsciente, muy freudiano, por un proceso que Broadway llama, comúnmente, "Revista".

Esta versión daliniana del inconsciente, que el artista titula "El Sueño de Venus" tiene lugar en dos escenas cerradas por pantallas de cristal. La primera está llena de agua y de una serie de objetos incongruentes tales como una vaca de plástico, toda ella vendada como una momia, un hombre compuesto de raquetas de ping pong, todo en goma, un fabuloso monstruo sub-marino, un enredo de teléfonos de plástico y un piano, cuyo teclado ha sido pintado sobre una mujer de goma. En estas agitadas aguas, sirenas, con unos cuerpos perfectos, vestidas ligeramente con diseños de Dalí, se tiran de cabeza.

En la escena vecina, apoyados en un panorama surrealista de relojes blandos dispersados en medio de un paisaje desolador, se perciben hombrecillos cuyos cuerpos son unas pajareras y el rostro un conjunto de pequeños vidrios. Decorado de suficientes paraguas para evocar el espíritu de Munich, el lugar sirve de arena (no de combate sino de reposo) para las sirenas que después de tirarse, obligatoriamente, a la

piscina-bañera, pueden descansar a la vista del público, una sobre un sofá, otra en el recuadro de una pared barroca, otra con la cabeza todavía medio escondida bajo un casco de flores.

De esta manera, el surrealismo participa oficialmente en el "Mundo del Mañana".

.. "Tarjeta de invitación para la inauguración para la prensa del "Sueño de Venus". La inauguración se retrasó y tuvo lugar, realmente, el 15 de Junio"...

"...Julio: Para protestar contra la decisión del comité de la Feria, prohibiéndole colocar al exterior del pabellón una reproducción de la Venus de Boticelli en la que se le había cambiado la cabeza por un pez, Dalí publica el manifiesto Declaración de la Independencia de la imaginación y derechos del hombre a su propia locura".

MTM.- *Por lo menos hemos conocido el nombre del arquitecto, L. Woodner.*

JDF.- Así es. Aunque siguen los enigmas. ¿Intervino el gobierno español en ello? ¿Qué ha sido de Woodner?. Sigamos.

...Primera página del manifiesto de Dalí impreso sobre papel verde "Declaración de Independencia de la imaginación y derechos del hombre a su propia locura".

DECLARACIÓN DE INDEPENDENCIA DE LA IMAGINACIÓN Y DERECHOS DEL HOMBRE

A SU PROPIA LOCURA.

CUANDO, EN LA HISTORIA DE LA CULTURA HUMANA, UN PUEBLO SIENTE LA NECESIDAD DE DESTRUIR LOS LAZOS INTELECTUALES QUE LE UNÍAN A LOS SISTEMAS LÓGICOS DEL PASADO, A FIN DE CREAR PARA SU PROPIO USO UNA MITOLOGÍA ORIGINAL, MITOLOGÍA QUE, CORRESPONDIENDO PERFECTAMENTE A LA ESENCIA Y LA EXPRESIÓN TOTAL DE SU REALIDAD BIOLÓGICA, ES RECONOCIDA POR LOS ESPÍRITUS DE ELITE DE LOS OTROS PUEBLOS, ENTONCES LA OPINIÓN PÚBLICA DE LA SOCIEDAD PRAGMÁTICA EXIGE POR SU PROPIO BIEN QUE SEAN EXPUESTOS LOS MOTIVOS DE LA RUPTURA CON LAS FORMULAS TRADICIONALES TORCIDAS.

En sus principios, la revolución surrealista declaró: "Vivimos en una era de telegrafía sin hilo; anunciamos la era de la imaginación sin hilo". Si, entonces eramos prisioneros de los hilos, hoy son cadenas, cadenas de la opresión las que debemos romper. De acuerdo con este proceso, declaramos: que todos los hombres son iguales en su locura y que la locura (cosmos visceral del inconsciente) es el fondo común del espíritu humano. Es una identidad del espíritu que, proclamaba el Conde de Lautréamont, cuando escribía: "La poesía debe hacerse por todos y no por uno solo". Debido a su misma definición, el surrealismo enuncia uno de los derechos esenciales del hombre a disponer de su

propia locura: Surrealismo, n.m. Automatismo psíquico puro, por el que se propone uno expresar, sea verbalmente, sea por escrito, sea por cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento. Dictado del pensamiento, en ausencia de cualquier control ejercido sobre la razón, y sin ninguna preocupación estética o moral (André Bréton, Primer Manifiesto del Surrealismo).

La condición humana se define por el enigma y el simulacro, corolarios de sus coordenadas vitales: instinto sexual, consciencia de la muerte, melancolía física engendrada por la noción del espacio-tiempo.

Los derechos del hombre a su propia locura están constantemente amenazados; se les trata de una manera que, sin exageración, puede ser cualificada de "provinciana" por falsas jerarquías "práctico-rationales". La historia de un auténtico creador no es más que una serie de insultos y de usurpaciones, gracias a lo que el espíritu de la era industrial impone una tiranía absoluta sobre las nuevas ideas creadoras del espíritu poético. ESTOS SON ALGUNOS DE LOS ACONTECIMIENTOS SACADOS DE MI PROPIA EXPERIENCIA QUE CONSIDERO COMO DEBER EXPONER A LA OPINIÓN PÚBLICA.

Sin duda la mayoría de ustedes se acuerdan del incidente provocado por los escapatistas de unos grandes almacenes new-yorkinos, cuando tuvieron la audacia de modificar algunas de mis concepciones de escaparates sin molestarse en informarme de antemano de su decisión. En aquella época recibí centenares de cartas de artistas americanos que me aseguraban que, actuando de la manera que lo hice, había contribuido a defender la independencia del arte. Pues, ahora, asistimos a un combate bastante más singular: el comité responsable de la "zona de ocio" de la Feria Internacional me ha prohibido levantar al exterior del pabellón titulado "El Sueño de venus" la estatua de una mujer con una cabeza de pez. He aquí los términos exactos del comité: "Una mujer con una cabeza de pez es una cosa inadmisibles". Esta decisión por parte del comité me parece excepcionalmente grave y se merece que la mayor luz posible sea dada al hecho - porque nos enfrentamos al problema de la negación de un derecho que pertenece a un orden puramente poético e imaginario - ya que no atañe consideraciones morales o políticas. Desde siempre he pensado que el primer hombre que tuvo la idea de acabar un cuerpo de mujer con una cola de pez, era un grandísimo poeta. Pero, pienso que el segundo que recogió la idea del primero, no es más que un burócrata. De cualquier forma, el inventor de la primera sirena, habrá tenido las mismas dificultades que yo con el comité de la "zona de ocio". Si comités similares hubieran existido en la Grecia inmortal, lo imaginario se hubiera prohibido, y peor aun, los griegos no hubieran creado nada y por consiguiente nos hubieran legado esa fabulosa y truculenta mitología surrealista en la que no hay, por lo menos en mi conocimiento, una mujer con cabeza de pez, sí hay con seguridad un minotauro, cuya cabeza de toro es increíblemente realista.

Cualquier idea profundamente original que se atreve a presentarse sin "antecedentes conocidos" es sistemáticamente rechazada, disminu-

da, mutilada, mascada, remascada, escupida, destruída y, peor aún, reducida a la más monstruosa mediocridad. La coartada dada siempre es la vulgaridad de la mayoría del público; de hecho, yo insisto: esto es absolutamente falso porque el público es infinitamente superior a las porquerías con lo que le colman cada día. Las masas saben, desde siempre, en donde encontrar la verdadera poesía. La incompreensión se ha extendido debido a esos "hombres mediocres de la cultura" que, con sus aires altivos y sus charlatanerías pretenciosas, se interponen entre el creador y el público.

¡ARTISTAS Y POETAS DE AMÉRICA! SI QUERÉIS REDESCUBRIR LA FUENTE SAGRADA DE VUESTRA MITOLOGÍA Y DE VUESTRA INSPIRACIÓN PERSONAL, HA LLEGADO EL MOMENTO DE UNIR OS UNA VEZ MÁS EN LAS ENTRAÑAS HISTÓRICAS DE VUESTRA PHILADELPHIA, DE HACER SONAR, UNA VEZ MÁS, LA CAMPANA SIMBÓLICA DE LA INDEPENDENCIA DE VUESTRA IMAGINACIÓN, DE ENARBOLAR CON UNA MANO EL PARARRAYOS DE BENJAMIN FRANKLIN Y CON LA OTRA EL PARAGUAS DE LAUTREAMONT, PARA DESAFIAR LA TEMPESTAD DEL OBSCURANTISMO QUE AMENAZA A VUESTRO PAÍS! ¡SOLTAR EL RAYO QUE CIEGA DE VUESTRA CÓLERA Y EL TRUENO VENGATIVO DE VUESTRA INSPIRACIÓN PARANOICA!

Sólo la violencia y la perseverancia de vuestro sueño endurecido sabrá resistir a la horrible civilización mecánica, al enemigo personal, al enemigo del "principio del placer" de cada uno. Es el derecho del hombre a amar a las mujeres con cabeza de pez estática. Es el derecho del hombre a decidir que los teléfonos templados son cosas repugnantes, a exigir que los teléfonos sean, de ahora en adelante, fríos, verdes y afrodisíacos como el sueño de las cantáridas interrumpido por los augurios. Tan bárbaros como las botellas, los teléfonos se liberrarán de la templada decoración de las cucharillas Luis XV para lentamente adornarse de la vergüenza glaciada del híbrido decorado de nuestra decadencia suavemente degradada.

El hombre tiene derecho a exigir que "los objetos de su deseo" se luzcan como los adornos de una reina: ¡trajes para sus muebles! ¡fundas para sus dientes! ¡y hasta para las gardenias! ¡Fundas bordadas a mano protegerán la gran sensibilidad de "los railes de tren con asadura de ternera"; vidrieras de colores con motivos persas se introducirán en la industria del automóvil para proteger a los pasajeros de la luz gris y siniestra de los paisajes diurnos. El año 1941 estará dominado por el color verde del viejo ajeno. Todo será verdoso. "Verde, que te quiero verde" - agua verde, viento verde, armiño verde, gusanos verdes hinchados por el sueño y deslizándose por la piel verde y por los escotes brillantes del insomnio, bandeja de plata verde, chocolate verde, verde la electricidad torturante que arruga la carne viva de las guerras civiles, verde la luz de mi propia Gala!

Al margen de las tinieblas (estremeciéndose por los paraguas secos) el célebre taxi de Cristóbal Colon entra en la pesadilla de la Venus americana. En el interior, altivo, Cristóbal Colon está sentado. Está empapado hasta la médula por una lluvia ligera y continua. Tres cien-



• La Primavera de
Botticelli

tos caracoles vivos de Borgoña se deslizan en todos los sentidos por su cuerpo inmóvil sin perdonar ninguna cavidad de su rostro lívido. Sobre su pecho, este enigmático emblema: "¿Habré vuelto ya?". ¿Por qué su índice indica la dirección de Europa? ¿Por qué le acompaña el fantasma invisible del Duque y la Duquesa de Windsor? ¿Por qué una española sonámbula está atada con cadenas de oro al volante de su cadillac de lujo? HE AQUÍ ALGUNOS MISTERIOS DALINIANOS, AUN MÁS IMPENETRABLES, PESADOS DE SIGNIFICADOS OSCUROS Y AUN MÁS PROFUNDOS. HAY UNA COSA SEGURA: UN CATALÁN, CRISTÓBAL COLON, HA DESCUBIERTO AMÉRICA, OTRO CATALÁN, SALVADOR DALÍ ACABA DE REDESCUBRIR A CRISTÓBAL COLON. ¡NUEVA YORK! TU QUE ERES IGUAL A LA ANDADURA AUDAZ DEL AIRE, A LA FLOR MEDIO ARRANCADA DEL FIRMAMENTO TU QUE, LOCA COMO LA LUNA, NUEVA YORK VOY A GANAR POR LA "KINESIS_PARANOICA" SURREALISTA, AQUELLO DE LO QUE PUEDES ESTAR ORGULLOSO. VENGO, LLEGO, TE QUIERO CON TODO MI CORAZÓN.

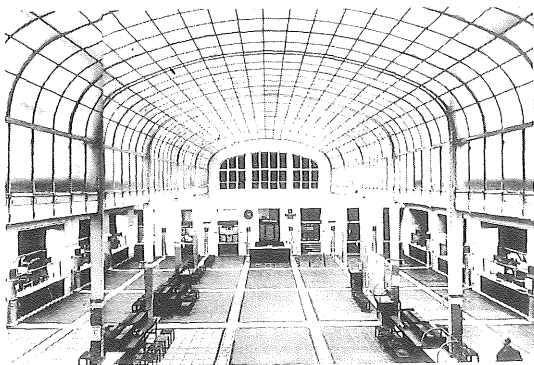
Salvador Dalí

MTM.- *Hasta aquí, Dalí. Qué cambio de tono. Si te parece, lo dejamos por el momento y luego lo comentamos.*

JDF.- De acuerdo. Será mejor así.



• Central de Correos, Viena. Otto Wagner



• Central de Correos, interior. Otto Wagner

COMENTARIO 10. ZEVI Y EL VACIO DE VIENA

MTM.- *Hay un momento que, pese a todas estas vueltas y revueltas, no ha quedado totalmente esclarecido. Y es, permíteme que insista por enésima vez, el por qué último de la brevedad de la gestión de Mercadal y, en un plano más general y más grave, el de lo que llamas eterno retraso español en arquitectura.*

JDF.- No creas que no he pensado en ello. Quizás haya alguna respuesta que, sin embargo, se sale del hecho puramente arquitectónico. A lo mejor es solamente una ocurrencia.

MTM.- *¿A qué te refieres?.*

JDF.- He hablado muchas veces de ello, pero quizás no lo he aplicado aquí específicamente. Estoy pensando en el hecho determinante de la cultura de entreguerras, sobre el que he escrito tanto. Estoy pensando en...

MTM.- *En el Vacío de Viena.*

JDF.- Exactamente. El Vacío Europeo de los valores. Algo que hemos desarrollado con bastante amplitud en el libro sobre Zevi, en el de Chillida, etc. No es cosa de detenernos aquí. La intuición de Vintila Horia cobra aquí, sea carencialmente, una virulencia dramática. El Espacio de Viena. Como nos dice, "lo que se apaga en Viena y cuyo proceso de descomposición se inicia mucho antes, no es un Estado, sino un estado de ánimo, valores de cuya entidad dan cuenta Nietzsche, Heidegger, etc.". En fin, hemos hablado mucho sobre ello.



MTM.- *¿Y España queda excluida de ese espacio de Viena, de ese oscuro pesimismo?*

JDF.- Evidentemente no. Ortega y Gasset lo captó, Unamuno también, muchos de los artistas... Quizás también Eugenio d'Ors. Hemos hablado mucho de París, pero quizás sea más exacto hablar de París como uno de los polos de ese pesimismo derivado del llamado espacio de Viena.

MTM.- *Aquí sí que estamos en pleno terreno de la Interciencia.*

JDF.- Si nos limitamos a la arquitectura, apenas hablaríamos de nada. Hay que salir de uno mismo para comprender las cosas. Hace unos días leía una frase de González Ruano sobre Lola Flores, considerándola como "el Cristo de Velázquez cabreado". O ese extrañísimo encuentro entre Alfredo Di Stefano y el director de orquesta Sergiu Celibidache. El músico fue al campo de Chamartín para ver a la Saeta Rubia. Y a su vez éste acudió con Fernández Cid y Gilera a un concierto del maestro que escuchó, diciendo: "¡Fenómeno! ¡Es que las da todas!". Luego Don Alfredo dirigió a la orquesta que entonó el ¡Hala Madrid!. Todo esto es menos frívolo de lo que parece. En ese sentido, hablamos aquí de Gómez de la Serna, Don José Ortega y Gasset o Miguel de Unamuno. Limitarse a discutir si los del GATEPAC se reunieron en Zaragoza antes que en Barcelona es quedarse a la luna de Valencia.

MTM.- *Es curioso lo que dices. La vigencia de Don Fernando García Mercadal, su aproximación a Poelzig, etc. parece que coincide, hasta en lo geográfico, con su proximidad a ese Espacio de Viena*

JDF.- Y sus efectos.

MTM.- *Y luego, cuando se atenúan en el tiempo y el espacio provincial español sofoca al vienes, todo se va al traste. Ni Poelzig, ni GATEPAC, ni nada.*

JDF.- Y surgen los catalanes con su fuerza terrible, más próximos precisamente a ese sentir. Habría que pensar en los pabellones de Sert y Lacasa, y el del Dalí, como herederos de esa atmósfera.

MTM.- *Y el caso americano.*

JDF.- La propia geografía impone sus limitaciones y sus peculiaridades. Al lado de su gran arquitectura y su gran novelística, Dos Passos, Hemingway, Faulkner, con ese terrible sentido de lo demoníaco, está la débil pintura de la Depresión. Zuloaga, por decir un nombre, estaba mucho más inmerso en este clima que Benton, el maestro de Pollock. Luego las cosas cambiarían. Fíjate que es curioso que haya sido un holandés como Rem Koolhaas uno de los poquísimos que haya entendido ese extraño pabellón neoyorkino de Salvador Dalí que, efectivamente, y a su manera, estaba en el secreto. Como en otra clave lo estaba José Luis Sert. Ahora ya con las cosas más claras, se entiende el terrible desconcierto español con el pabellón de Mies. Y mira que es casualidad, solamente otro catalán, Rubió Tudurí, pareció entenderlo.

MTM.- ¿Y Aizpurúa?.

JDF.- Hay algo de tragedia obscuramente percibida, bordeando constantemente la vida del gran Aizpurúa. A su manera, y hasta en el final dramático, quizás experimentó ese vacío europeo de los valores. Vamos a incluirlo también, si te parece.

MTM.- *Me parece que debieras aclarar un poco el tema.*

JDF.- Estoy tan cansado... Hemos hablado tanto sobre eso... Creo que, antes te lo dije, hablamos de ello con extensión en el libro sobre Zevi y en un artículo de la revista Arquitectura. Si quieres lo reproducimos aquí. Espero que no haya problemas, dado el carácter desinteresado de aquella publicación.

MTM.- *De acuerdo. Sería mejor para todos. A propósito, desde otro punto de vista, pienso en la desgracia de que Zevi fuera tan joven en aquella época y no pudiera orientar un poco a nuestros muchachos.*

JDF.- Pues sí. Vamos con ello:

Afrontar, a estas alturas de la cuestión, el problema interpretativo derivado de la gran aventura historiográfica de Bruno Zevi, dentro de los restringidos límites de un artículo, es locura. Es obvio que, salvo para los necios (que son legión), nos encontramos ante un hombre, un arquitecto, un profesor, de una cultura muy densa, irisada, operando, como decía Bruce R. Powers al referirse a McLuhan, en tres niveles simultáneos: el perceptivo, el histórico, y el analógico, desplegados a lo largo y lo ancho, en lo que se ha llamado sería presunción de genialidad, de un sinnúmero de facetas, no necesariamente coincidentes. (Ya he tenido algún problema en público, con algún semiculto eminente que intentaba reducir su figura a una identificación de la arquitectura con el espacio). Por ejemplo, y por decir algo: la herencia de Croce, la lingüística y el grado cero, el sentimiento hebraico, las incesantes polémicas, Giedion y los demás, la oscilación entre los polos constituidos por Viena, Venecia, Roma y Norteamérica, la arquitectura orgánica, Frank Lloyd Wright, de quien llega a ser una suerte de San Pablo de nuestros días, la herencia puro-visibilista, Wölfflin, Marangoni, el postrer capítulo de la serie que podríamos iniciar en Wickhoff y Riegl, expresionismo, manierismo contemporáneo... Vertiginoso ejercicio de desplazamiento de un mismo texto sobre diversos contextos... Frecuentemente se ha indicado que la poesía corresponde a un estado de frenesí. Cualquiera de ellos y otros más que puedan constantemente surgir, desbordaría cumplidamente los límites de un artículo. (Alicia López Izquierdo, por ejemplo, ha elaborado un dilatado, polémico, trabajo, orientándolo desde la perspectiva de un Karl Jaspers, Hölderlin y Joyce, entre otros. La relación expresionista es clara. Evidentemente el tema no queda clausurado con lo dicho. Y tampoco resulta casual la elección de Joyce por Alicia en su tesis, orientada como experimento de lenguaje...).

Ocorre que en estos días de milenio y desconcierto, donde vemos, estupefactos, proliferar con desenfado a los conversos apresurados, merodeando la arbitrariedad, trabados por su incultura, como me indica festivamente el joven, brillante, arquitecto Rafael Guridi, no está de más recordar, con todas las forzadas limitaciones, la figura de quien, en mi opinión, cierra brillantemente el círculo abierto hace un siglo por Wickhoff y Riegl. Precisamente ahora, despues de tanta mamarrachada, se comprueba, con dolor para muchos, supongo, que, en el fondo, Zevi ha tenido razón casi siempre. Pensaba en ello, contemplando el brillante final del *Cyrano* de Depardieu y Rappenaun.

Ahora bien. De todo ese ábaco sugerido y por sugerir ¿Cuál es el motivo concreto a elegir ? Son tantas las sugerencias... Voy a adoptar, ya que se ha mencionado a Riegl y a Wickhoff, arbitrariamente, una de ellas, precisamente la constituida por lo que Vintila Horia, recientemente fallecido, denominaba "El Vacío de Viena". Intento escapar a los habituales enfoques de parvulario, tan al uso. Hace unos días, en una comida con Juan Navarro Baldeweg y José Quetglas, hablando de Mies Van der Rohe, indicaba el primero de ellos que "había que reconsiderar la modernidad", mencionando a Romano Guardini, como una de las bases del pensamiento de Mies. Sospecho que esto les sonara a muchos a chino-cantonés o manchú, pero las cosas son así. Intento seguir esa línea, un tanto distanciada, si se quiere, de perestroikas y pretendidos rigores. Pero hay demasiados extraviados.

Veamos entonces. Vinculado así Zevi, sea parcialmente, a ese Vacío de Viena, cantado por Hermann Broch, Horia, Premio Goncourt, o Joseph Vogt, siguiendo su análisis, surge la pregunta. ¿Por qué Viena?... ¿Por qué no Nueva York o París ? (aunque aquí, en relación con Zevi, habría que hacer alguna salvedad). La respuesta brillante es que "una serie de acontecimientos se concentran en el mismo espacio de su caída y le otorgan perfil de símbolo". Tras las alusiones a Wickhoff y a Riegl, la serie de personajes que, antes de Zevi, han mantenido vinculaciones con su "territorio geográfico, lingüístico y espiritual" sería interminable, Kafka, Joyce, Rilke, Loos, Wittgenstein, Karl Kraus, Hofmannsthal, Freud, Schoenberg (probablemente, incluso el enfoque de Alicia con Jaspers pueda inscribirse en esa lectura). Se ha dicho que la descomposición signada por el Vacío de Viena es eminentemente la de un estado de ánimo, contenidos espirituales, que actualmente parece caminar hacia su capítulo postrero. Zevi, en este sentido, parece encarnar también una suerte de heroica, trágica, Última Carga, el Último Hurra del siglo. Desde este punto de vista, y voy a enunciar algo delicado, en este caso, desde el momento que sus desesperados, brillantes, afanes totalizadores tienen algo en común, en profundidad, con el fracasado intento wagneriano. Porque también en arquitectura, como es habitual, casi nadie se percata de la hondura, la gravedad, del drama de una despedida, de una neutralización decadente de los valores. Y como también se ha dicho, sólo unos pocos, Zevi entre ellos, sabían lo que iba a ocurrir, intentando dramáticamente la Transfiguración. (También resulta curioso comprobar cómo, bajo otros registros más elementales, el propio Giedion podría ser enfocado desde esa luz. Pero Zevi va más allá, va más lejos, con mayor hondura).

Y otra observación delicada, la oscura relación con Spengler, otro testimonio del mismo Vacío. Parafraseando a Vogt, constatar, también en Zevi, la irrupción en un mundo histórico que abarca todo el planeta arquitectónico, "la violencia con que choca contra los muros de la escolástica histórica que ha abierto brechas hacia la libertad... intentando que el mito sobreviva a la catástrofe...". Zevi, partiendo (entre otros) de ese foco, generaliza con energía increíble su prédica hacia todas las épocas, todos los lugares, como haciéndose eco del famoso verso de Hofmannsthal, "Aquí y allá son iguales", lo que hace señalar a Horia que el poeta "parece aludir a esa ubicuidad que permitía al poeta (al arquitecto) sentirse en su casa tanto en Viena, como en Venecia (otro polo zeviano) o en Madrid... el manierismo madura en Praga, como la música moderna maduraría en Viena..." en la que Curtius denomina Crónica de lo Milagroso.

¿Por qué entonces la hostilidad, la reticencia, la censura constante de tanto banderillero de la cultura (son palabras de Oteiza) hacia Bruno Zevi ?. Una explicación de ese entusiástico rechazo podría centrarse, recordando las palabras citadas de Vogt, en el carácter inaceptable que su agudo intuicionismo tenía para la escolástica histórica y pseudo-universitaria. De nuevo, los semi-cultos de siempre. Otra argumentación muy diversa, la abominación es pluriforme, nos la suministra Hermann Broch al sostener que moralistas y políticos han mantenido, constantemente, una actitud enfrentada al hecho estético. "Donde lo político está en pleno auge de autoridad y convivencia con lo social, lo estético es arrollado y pisado bajo los pies de la autoridad, eliminado incluso con violencia... lo ético es monótono y duro, lo político es heroico y acaparador... exclusivistas, iconoclastas...". Hay personas que viven para imponerse. Como contrapartida, en la Introducción a la Literatura del Siglo XX, tras señalar que lo estético induce a la ironía, la comprensión, se cita un ejemplo caro a Zevi, precisamente el de Kafka, como uno de los representantes más ilustres de esta dominación del arte sobre todos los demás valores. (Recuerdo ahora la frase de Borges, también manierista, de que a París le interesa menos el arte que la política del arte. También de eso sabemos algo. De ahí al avasallamiento de conciencias, especialmente de los más jóvenes, no hay más que un paso).

Confrontado con esos dos terrores, esas dos censuras simultáneas pero coincidentes, la pseudo-universitaria escolástica, tradicional, atollada, por un lado, y las primacías del Poder por otro, incapaces de percibir la esencia del proceso, la existencia del drama cultural, late el agitado panorama en que se debate la prédica zeviana, intentando tenazmente escapar a ese abrazo mortal. (Hay otras formas menos dramáticas de contemplar el fenómeno. Por ejemplo, la descrita por García Enterría, sobre el juicio que hizo Fray Luis de León sobre uno de sus acusadores a quién "le tiene puestas las tachas de ser mi enemigo y ser tonto". También esto ocurre con frecuencia).

En la misma obra citada, se evoca la figura de Trakl, poeta de la desesperación expresionista (de nuevo la asociación zeviana es obvia) con la denominada "estrofa crepuscular... versos sencillos, estremecedores... como un susurro de lo que será..." de Hofmannsthal:

La muerte, el sueño, la vida
 sin ruido la barca deriva
 orillas verdeantes
 húmedas bajo el sol declinante
 donde apacibles beben los caballos
 caballos de nadie
 Sin ruido la barca deriva...

Hasta aquí, muy brevemente reseñadas, algunas ideas en torno a la relación Zevi-Vacío de Viena. Aunque, ciertamente, lo vimos desde el principio, no es esta la única, ni quizás la principal apoyatura. Aunque por exigencias de espacio, debo limitarme a esa sola idea, quisiera apuntar que acaso con una oscura, temprana, advertencia de ese vacío de los valores, Zevi buscará en otros lugares el remedio para estas trágicas carencias europeas. En América especialmente, determinando la definitiva ascensión de Wright hacia la cumbre del panorama internacional. Aunque éste es un tema que probablemente desarrolles tú, María Teresa Muñoz, no deja de resultar inquietante que a Frank Lloyd Wright, creador máximo, quien le ha tenido que poner en órbita suprema, haya sido precisamente un joven arquitecto italiano, exilado en Harvard. Pionero para unos, romántico para otros, la acuñación definitiva, dígame ahora lo que se quiera, proviene de Zevi, quizás como respuesta de ultramar al crepúsculo de Hofmannsthal. De este lado, quedarían Mendelsohn, el expresionismo (y la recurrente, relativa, discontinuidad que podemos encontrar entre muchos de los proyectos y de las ideas sobre el papel y la obra realizada. Hoy en día esta sensación pervive. Pensemos por ejemplo en Rem Koolhaas...), Gaudí, Aalto incluso, las fisiones semánticas de Doménich y Montaner. (A propósito, una hipótesis, una sugerencia: ¿Podría relacionarse la fisión semántica de Levi-Strauss con la Tetrade de McLuhan?).

Del otro, la enunciación orgánica de Wright quizás abstraída del vacío vienés. Zevi, en ese terreno, parece que opera entre Europa y América similarmente a la dicotomía enunciada por McLuhan, canadiense, entre los dos lóbulos cerebrales, derecho e izquierdo, acústico uno y visual el otro, elaborando una nueva "Tetrade" en torno a Wright. (Hace muchos años, en 1968 concretamente, Paul Virilio me decía en París que el mensaje de McLuhan iba a resultar mucho más permanente que el de Marcuse, entonces en plena algarabía. Parece que el tiempo le ha dado la razón. ¿Qué nos queda ahora de Herbert Marcuse ?).

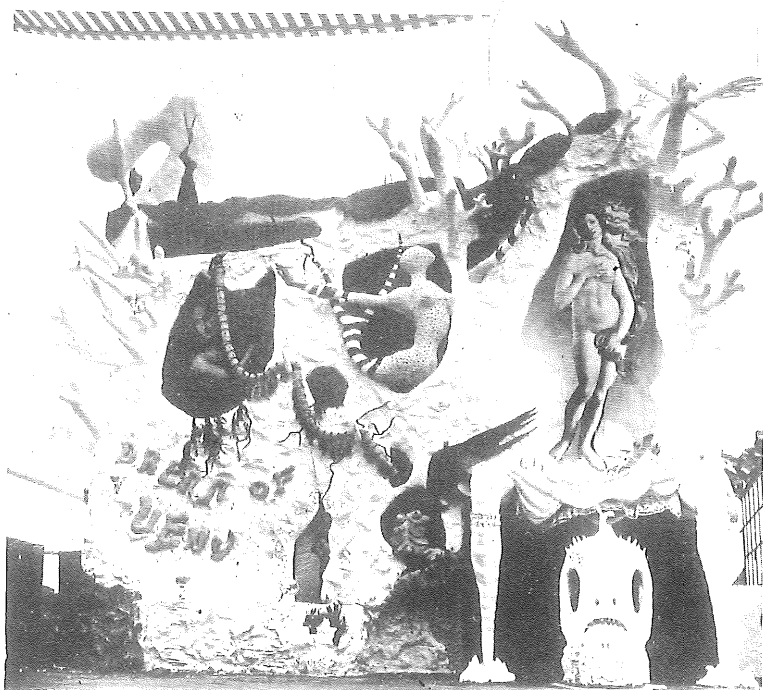
Esta constituiría otra ulterior, enésima, explicación de sus dificultades ante el aparato secuencial-universitario. Un ejemplo muy claro. Contrastar la óptica de Frankl, en su intento de traspaso de las categorías de Wölfflin hacia la arquitectura, con Arquitectura e Historiografía de Zevi. De nuevo la escolástica (o falsa escolástica) frente al enérgico intuicionismo zeviano, macLuhiano, si se quiere. (Resulta sugerente la relación con MacLuhan, hombre, lo que es habi-

tualmente omitido, "religioso", digamos. Zevi insiste mucho en la dimensión laica de sus proposiciones, pero la energía desplegada en torno al sentimiento hebraico hace meditar y surge el recuerdo sobre la célebre enunciación de que la cultura trae aparejada la religiosidad, mientras que la civilización, estado posterior, epigonal, la irreligiosidad. Quizás a Zevi le corresponda la sentencia de Montaigne: "Je suis même la matiere de mes livres").

Debo terminar. Ya no queda tiempo para nada. Insisto, ante la densidad real de un panorama aparentemente tan nítido, mucha gente se queda desarbolada, anclada en su único lóbulo, en el mejor de los casos, como el célebre picador de la última Feria de Sevilla que, descalabrado, apareció a horcajadas de los lomos del toro, pero al revés, con sombrero puesto, eso sí, pero mirando hacia el rabo del toro. Símbolo perfecto de esta época nocturna de la Historia. Pero ¡Viva el carnaval y la puerilidad!

En fin, volviendo a Viena y su Vacío, dejándonos de necios y tonterías, vuelvo a recordar a Wickhoff y sus análisis sobre el tardo-romano y la narración continúa. ¿Era el tardo-romano un período decadente? ¿lo es el momento actual? ¿vivimos un período "entre los estilos", como en Aquisgrán o las iglesias asturianas? ¿otros enésimos "tiempos revueltos"? Richard Ellmann inicia su biografía de Wilde con una curiosa cita: "El alma nace vieja pero se hace joven. Esta es la comedia de la vida. El cuerpo nace joven y se hace viejo. Esta es la tragedia de la vida". ¿Cuál es el cuerpo y cuál es el alma de la tragedia moderna arquitectónica? Bruno Zevi, partiendo desde el Vacío vienés, sus Trackl, Wickhoff, Riegl, Kafka, Schoenberg... ha intentado responder, osando pensar por cuenta propia, desplazándose hacia el lóbulo americano de Wright. Ha sido el primero y el último en clausurar, tomando, a veces, acentos de profeta bíblico, como he señalado, esta trágica peripecia interpretativa, de Viena a Taliesin, pasando por... El fin, quizás, de la aventura. La ruleta parece estar a punto de detenerse. Hay algo de gran jugador en Zevi, poniendo su vida al tablero, "Todo al cinco", entendiendo el cinco como el mensaje arquitectónico más enérgico y definido que se ha dado desde la Segunda Guerra Mundial hasta este crepúsculo milenarista, el vertiginoso silencio borgiano, otro enésimo laberinto.

MTM.- *Parece que así queda explicado el Vacío de Viena, del que tantos arquitectos quedaron ausentes.*



• Pabellón de Dalí en la Feria de Nueva York, 1939. El Sueño de Venus



• Salvador Dalí

COMENTARIO 11

MTM.- *Un tema inevitable, volviendo atrás, es el aludir al carácter escenográfico del pabellón daliniano en Nueva York.*

JDF.- Eso es muy claro. De alguna forma Dalí se ha movido siempre en esos ábacos. Y también la forma tan disociada en que se plantea el interior y el exterior. O el diseño total. Aquí parece que se cumple el viejo deseo de Mackintosh de proyectar desde la cubierta de la vivienda hasta la cenefa del camión del ama de casa. En otra clave, claro está. Este gesto se ha vuelto a repetir frecuentemente. Es como el discurso de un ballet.

MTM.- *Lacasa y Sert se mostraron en ese terreno más contenidos.*

JDF.- Bueno, si hablamos de la escenografía, recuerda que el pabellón era, en definitiva, un pequeño teatro.

MTM.- *Pues, ahora que lo dices... A propósito, has hablado de pintura, escultura, literatura, poesía, filosofía, acompañando a la arquitectura, vertiginosamente por cierto... Pero apenas hay mención a la música.*

JDF.- Es difícil hablar de todo. Pero creo que también aquí se da un adelanto respecto a los valores típicamente arquitectónicos. Creo que ya mencionamos a Albéniz, como el "portaaviones a vela", que decía Odón Alonso... Y están Turina, Granados... Y sobre todo Manuel de Falla, más encuadrado en nuestro marco temporal. Gaudí aparte, ¿hay muchos arquitectos de ese porte?. Creo que no. Lo recordaba indirectamente, escuchando unas grabaciones pirata de Sergiu Celibidache, sobre obras de Maurice Ravel.

MTM.- *Pero Ravel era francés.*

JDF.- Sí. Vasco-francés. Pero muy atento a lo español. Dicen que era muy mal pianista, mal ejecutante de sus propias obras, pero un compositor extraordinario. No estoy muy seguro de las fechas, pero probablemente abrió algunas de las puertas de la trayectoria de Manuel de Falla. Desde Francia, si quieres, una Francia especial, en parte vasca, en parte andaluza. Ahí sí que parece que funciona el Vacío de Viena y queda atenuado ese existente complejo de inferioridad del español del que hablaba López Ibor. Los arquitectos lo han vivido de una forma demoledora.

MTM.- *Hemos hablado de Dalí y acabamos con Falla y Ravel. ¿Cómo encasillarías ese extraño pabellón?*

JDF.- Siempre son arriesgadas las clasificaciones. Quizás como surrealismo expresionista. Estoy diciendo una obviedad. Quizás no lo sea tanto que parte de esa componente está también en el de Lacasa y José Luis Sert.

MTM.- *¿En qué sentido?*

JDF.- Especialmente en el elemento iconográfico protagonista, el Guernica. Oteiza lo ve de otra manera, como equilibrio increíble entre tiempo y espacio, medir y contar, etc. De una forma más simplificada, yo lo veo como un gran lienzo (o grabado) expresionista.

MTM.- *Y de nuevo el Vacío de Viena.*

JDF.- Así es.

• • • SEXTA PARTE: VIRUTAS



VIRUTA 1

• Hotel Gaylord, Madrid. Luis Blanco Soler y Rafael Bergamín

MTM.- *Vuelvo a insistir en la idea de que en todo este largo proceso, un tanto espasmódico, de Zuazo, García Mercadal, etc. siguen manteniéndose una larga serie de incógnitas.*

JDF.- Eso es muy claro. No podemos intentar desvelarlas. Una vez más, como ejemplo, hay que detenerse en el intrincado caso de Mercadal. Y, tangencialmente, en Zuazo. Hemos hablado mucho de la visión de Carlos Flores. Ahora, recientemente, ha escrito Carlos Sambricio un breve trabajo sobre García Mercadal, que contiene algunos datos de mucho interés que podríamos comentar. Así podremos precisar algunas cosas.

MTM.- *Lo recuerdo. En la revista "Urbanismo", del COAM. ¿Estás de acuerdo con la posición de Sambricio?*

JDF.- En unas cosas sí. En otras, no tanto. Pero insisto en el interés de algunos apartados. Por ejemplo, al destacar la situación de Luis Lacasa (coetáneo académico de Mercadal), como colaborador de Wolf en la reconstrucción de Dresde, o la de Blanco Soler trabajando en París con Burgoin y en Londres con Lutyens, Sánchez Arcas en Holanda, etc. Esto para abrir boca.

MTM.- *Así que el caso de Mercadal no constituyó una excepción.*

JDF.- Quizás Mercadal es el que estuvo más tiempo por Europa. Aunque me faltan datos comparativos.

MTM.- *De Blanco Soler hemos hablado poco.*

JDF.- Probablemente, menos de lo que se merece. Es el precio obligado en estos rápidos recorridos. Creo que una de sus obras más conocidas, el Hotel Gaylord en Madrid, es mencionado por Hemingway en sus recuerdos de la Guerra Civil. Sambricio recuerda una frase suya: "En Madrid no se movía ni la hoja de un rábano..." que, según hemos ido viendo, parece un tanto excesiva; Antonio Palacios, Anasagasti, Rucabado, etc. eran algo más que la hoja de un rábano...

MTM.- *¿Le conociste personalmente?*

JDF.- Sí. Un poco al final. Era una figura de bastante empaque, como un hombre de antes. Fue siempre muy amable conmigo, por lo menos me reconocía al verme, cosa que me extraña, porque le traté muy poco. A veces no sabe uno bien como surgen los amigos.

MTM.- *Da la impresión de que los hombres de esa generación eran más amables que los que vinieron luego. Por lo menos en general.*

JDF.- Pues ahora que lo dices, parece que sí.

MTM.- *Sambricio habla de la evolución del pensamiento urbanístico desde las posiciones de López Sallaberry, Núñez Grases, la polémica Gran Vía circular de José Luis Oriol, el Plan Regional de Aranda de 1923, hasta el Congreso del 26, con Mercadal, Fernández Balbuena, Secundino Zuazo, Quintanilla, etc.*

JDF.- Así es. Está bien apostillada la situación, como proceso desde un carácter a la Haussmann de las reformas interiores o de las propuestas de Ensanche, hacia una visión más contemporánea. Hace muchos años, yo mismo destacaba la herencia del Barón de Haussmann en la propuesta de Zuazo para el Casco Viejo de Bilbao. Luego, en su asociación con Manuel Mañas, para el tramo de la Gran Vía, todavía Zuazo seguía moviéndose en ese orden de ideas. Otra idea interesante es la aparición de arquitectos alemanes en los estudios españoles, Bonatz, Otto Bunz, Liedike, Jansen, Czekelius, Stubben, Schmittenner, Fleischer...

MTM.- *En Canarias ocurrió algo parecido, no sólo con arquitectos sino incluso con proyectistas.*

JDF.- Es curiosa esta aparición de urbanistas germanos... Ahí, probablemente, la actuación de Mercadal resulta decisiva. El hablaba constantemente de ellos. Por lo menos de un determinado sector.

MTM.- *También resultan curiosas las causas de esta diáspora. Sambricio apunta dos explicaciones alternativas. Una, la ruina económica de la República de Weimar y otra, la aparición de una generación más joven de urbanistas, Ernst May, Bruno Taut, etc.*

JDF.- Probablemente, ambas influirían. Y resulta significativo que Mercadal se interesara más por la vieja generación que por la nueva, Le Corbusier incluido. Los catalanes, en cambio, eligen al maestro suizo.

MTM.- *Mercadal parece que, al final de todo, siempre daba un paso atrás.*

JDF.- Ese fue su eterno drama. Y aquí se plantea otro enésimo enigma. Se ha señalado, con justicia, la extrañeza ante el hecho de que Mercadal no participara en el Concurso de Madrid, pese a trabajar en el estudio de Zuazo y poner en contacto a Zuazo con Hermann Jansen. Pero no se ha hablado tanto de otra situación igualmente extraña, de que el bilbaíno Zuazo no participara en el Concurso de Bilbao del 26, donde sí apareció Mercadal con Otto Bunz. Intenté aclarar esto con los protagonistas y se escurrieron como anguilas. Quizás sea novelesco, pero, dadas las relaciones, uno tiende a pensar, quizás con el proceso de abducción que tanto le gusta a Umberto Eco, que es muy posible que, de alguna manera, Zuazo interviniera, en la sombra, en el concurso de Bilbao, y Mercadal, también en la sombra, interviniera en el Plan de Madrid. Por lo menos, en algún momento. Otra cosa resulta difícil de imaginar.

MTM.- *Abductivamente, como señalas, un poco en el plano de Nero Wolfe leído por Eco, parece lógico.*

JDF.- Quizás hubo algún tipo de incompatibilidad, o un enfado final... (O prudencia en el caso de Zuazo y Bilbao). Cosas de esas. Cuesta creer que un hombre como Mercadal que despliega su prédica en Bilbao, Logroño, Ferrol, Sevilla, etc. se automarginara voluntariamente del caso de Madrid.

MTM.- *O que Zuazo lo hiciera en Bilbao.*

JDF.- También. Aunque es más comprensible, después de la hecatombe del plan de reforma del Casco Viejo.

MTM.- *¿No podría pensarse en un cierto decaimiento de Mercadal?.*

JDF.- Es difícil concebirlo en esa época. Mercadal estaba todavía en su mejor momento. Piensa que el declinar de su trayectoria se inicia en 1932, como hemos dicho. Entonces estaba todavía en plena forma, diríamos.

MTM.- *En el artículo de Sambricio parece que Zuazo queda un tanto desdibujado.*

JDF.- Eso parece. De todas formas, el trabajo se centra en García Mercadal. Aunque se plantean algunos problemas. Allí se insinúa, de alguna manera, que Hermann Jansen no trabajó directamente con Zuazo en Madrid. ¿Cómo se hizo, entonces, el proyecto? ¿Fue Zuazo, o Mercadal, a Alemania? ¿Cuál fue, realmente, el papel de Jansen?.

MTM.- *Lo que da la impresión, por lo menos en una primera aproximación, es que, de ser cierto que Jansen se mantuvo un tanto en la distancia, una de dos: o el proyecto se hizo en Alemania o, lo que resulta más verosímil, el papel de Zuazo se agiganta. Un proyecto tan complicado como el del Concurso de Madrid es difícil resolverlo, de ser ciertas esas observaciones, desde la lejanía. Restan, quizás, los criterios generales, o la posible intervención también apuntada de una figura intermedia, como Liedeke por ejemplo, en el diseño de los bloques de doble crujía.*

JDF.- Es un tema difícil. Toda la aventura de Zuazo - y de Mercadal, en un tono distinto, menor - está sembrada de estos enigmas. Hay otro punto muy interesante que revela Sambricio - no sé si con datos de Pedro Bidagor - en la existencia de dos arquitectos Jansen. El Hermann Jansen del concurso y otro Jansen, más joven, que llegó a Madrid hacia 1934, recomendado por Bonatz, otro nombre caro a Mercadal, para trabajar en el estudio de Zuazo..

MTM.- *El problema, efectivamente, se complica. Ahora bien, el hecho de que el segundo Jansen, el más joven, trabajara en el estudio de Zuazo desde 1934 no quiere decir, necesariamente, que el primero no lo hiciera unos años antes. Por lo menos, el ilustre Hermann, haría algunas visitas para conocer el terreno directamente, habría reuniones entre los dos protagonistas, algo... O Zuazo era un fenómeno mayor de lo que pensamos. Incluso en telepatía... De todas formas, y este es otro problema, siempre me ha extrañado la falta de menciones destacadas que las historias actuales dan a esta serie de nombres. Bruno Taut o Ernst May aparecen en todas partes, Jansen y los demás apenas aparecen citados. Como si no pertenecieran al Movimiento Moderno.*

JDF.- Sí. Es una situación bastante extraña. Cuando hablé de esto con Mercadal, se ponía verdaderamente furioso. Otra observación interesante es la atención desplegada por él, hacia 1936, sobre Abercrombie. Se cita a Esteban de la Mora como el generador de ese vuelco en la atención del arquitecto aragonés.

MTM.- *Abercrombie... Quiero recordar que a él se debe el plan de reconstrucción del Londres post-bélico.*

JDF.- Me parece que se planteó alguna polémica con la propuesta del llamado Grupo MARS.

MTM.- *Sí. luego hablaremos de ello. En el mismo trabajo de Sambricio, se habla del aislamiento intelectual de Mercadal en relación con sus compañeros del GATEPAC Grupo Centro y de los momentos de reflexión en los años anteriores a la Guerra Civil.*

JDF.- Ese es uno de los puntos en que discrepo del inteligente análisis de Carlos Sambricio. En mi opinión, se trata de momentos de decaimiento, de pérdida de nivel creador y de tensión. Ese decaimiento no era obligado, como lo demuestran los catalanes o José Manuel Aizpurúa. Para mí, Mercadal no decae en 1940 ó 41, sino en 1932. Por otra parte, quiero recordar que las oposiciones para el I.N.P. son de 1946. Otra afirmación, en mi opinión polémica, es cuando dice que en ese momento "el brillante difusor de un saber ignorado se convierte en mero ejecutor de proyectos que buscaban - vocacionalmente - pasar desapercibi-

bidos". Esto no se corresponde con las propias afirmaciones de Mercadal, "el mejor proyecto de su vida" (habla de la Residencia José Antonio y del Edificio Lima junto al Bernabeu) en sus propias palabras corresponde disparatadamente a esa segunda época, y resulta difícil concebir sus enormes mamotretos sanitarios ("esos monstruos hospitalarios de Mercadal", como decía Oriol Bohigas) como encarnación de una voluntad de silencio y automarginación.

MTM.- *Su libro sobre Parques y Jardines es otro horror de prosaísmo... De todas formas, aun aceptando su declive desde 1932, el cambio de clima suscitado por la Guerra Civil ayudaría bastante.*

JDF.- Evidentemente. De todas formas, es curioso cómo consiguió reinstalarse después de la guerra. Porque era un hombre bastante conocido en ese terreno. Agustín de Foxá, en su famosa novela, ya le dedicó en 1937 un comentario extraordinariamente acre, cruel. Por lo visto hizo unos frescos en una especie de café de Madrid. Hay también más cosas.

MTM.- *¿Por ejemplo?*

JDF.- En El Debate del 18 de Abril de 1933, apareció un curioso artículo, sobre la Asociación de Amigos de la Unión Soviética, cuya lista resulta sobremana sorprendente. Especialmente conociendo lo que ocurrió después. Abundan los arquitectos entre los firmantes. Estaban Luis Lacasa, Rodríguez Suárez, Esteban de la Mora, García Mercadal, Aníbal Álvarez, Vahamonde, Secundino Zuazo, Blanco Soler, etc. Hay situaciones que se comprenden, como la de Luis Lacasa, coherente hasta el final, (no aparece, en cambio, el nombre de Sánchez Arcas) otras, verdaderamente, no lo son tanto. (Por ejemplo, surgen también los nombres de Gregorio Marañón, Pío Baroja o Regino Sáenz de la Maza)...

MTM.- *Habría que considerar el clima de la época...*

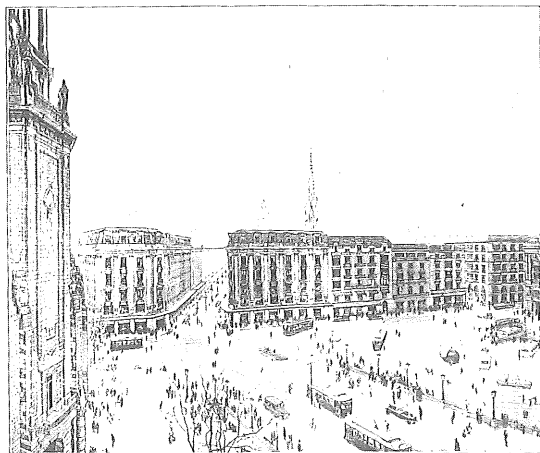
JDF.- Desde luego. O pensar, simplemente, en el clima de Estados Unidos de aquellos años. En plena Depresión, eran innumerables los Amigos de la Unión Soviética... Hemingway, Dos Passos, Noguchi, Elia Kazan... Eran legión, verdaderamente. De todas formas, esta asociación con el período norteamericano puede quizás iluminar algún motivo del declive de Mercadal el 32.

MTM.- *¿A qué te refieres?*

JDF.- Estaba pensando en el Realismo Socialista. No sé bien hasta qué punto el abandono, voluntario o parcial, de las premisas del Movimiento Moderno no está vinculado en cierta forma con esa situación. Piensa, por ejemplo, en el truculento muralismo mejicano, tan sobrevalorado y tan pocas veces examinado desde esa clave. Ni siquiera figuras tan alerta como Jorge Oteiza, Noguchi, o Jackson Pollock, dejan de experimentar su atracción. Cuesta creer que Mercadal, con todas sus placitas y jardines, fuera insensible a ese giro. Hombres mucho más dotados que él cayeron en ese despropósito.

MTM.- *Estas planteando una lectura de Mercadal bastante insólita, como mucho menos personal de lo que se dice.*

JDF.- Pues sí. Era un hombre muy terco y muy tenaz, pero dudo mucho, se trata meramente de una hipótesis, que fuera un creador verdaderamente personal. De alguna forma, quería atender a demasiadas cosas, no siempre homogéneas.



• Plan de Reforma de Bilbao. Secundino Zuazo.
Acuarela de Rafael de Penagos

VIRUTA 2

MTM.- Estamos hablando de temas urbanos, en un sentido amplio. Parece que Zuazo, mucho más que Mercadal, fue la figura española más destacada en los años veinte y treinta. Sin embargo, comparado con los urbanistas de la segunda mitad del siglo XIX en España, Ildefonso Cerdá y Arturo Soria, el mismo Zuazo no sería más que un gran seguidor, sin la fuerza ni la originalidad de aquéllos.

JDF.- Probablemente tienes razón. El talento, extraordinario talento de Zuazo, muy frecuentemente se apoya en su vertiente de gran gestor. De todas formas, con su intuición del gran eje de la Castellana y sus ideas de Enlaces Ferroviarios (que muchos, como hemos visto, relacionan incluso con las ideas de Soria y Mata), no careció en absoluto de fuerza y de originalidad. Por lo menos, la claridad de su planteamiento sorprendió a muchos y aun mantiene valencias inexploradas. Será curioso ver el desenlace que ese tramo adquiere cuando se remate la operación de las torres inclinadas de KIO (o de quién sean entonces). Quizás le falte aun un remate cualificado como el de París, con la obra de Spreckelsen.

MTM.- No sé si, realmente, existió un verdadero Plan de Madrid entre el de Zuazo-Jansen de 1929 y el de Pedro Bidagor. El profesor Carlos Sambricio habla de una Memoria redactada por García Mercadal en 1939, conjuntamente a su propuesta de urbanización de la Plaza de Independencia. Quizá se tratase más de un esbozo de intenciones que de un verdadero plan urbanístico; a Mercadal lo veo más como autor de proyectos parciales, de plazas, de barrios, que de grandes planes metropolitanos o regionales.

JDF.- Entender lo que significa urbanismo es difícil. Zevi prefiere el termino "urbatectura". Hay muchos otros campos, diseño ambiental, landscape, diseño urba-

no, planeamiento regional, ciudad-región, etc. Hay muchos sectores o sub-divisiones, no necesariamente coincidentes. Hace muchos años circulaba un pretendido chiste relacionando el urbanismo con la psiquiatría porque, en definitiva, "nadie sabe bien de qué se trata". El término es ambiguo, polivalente. Significa o puede significar demasiadas cosas. Unos tienden más a relacionarlo con la arquitectura (Zuazo, e incluso Mercadal, acaso pertenecen a ese campo), en el otro extremo, algunos hacen referencia al capítulo de intenciones (crecimiento cero, sociología, etc.).

Pero estoy divagando. En relación concreta con tu observación, creo que sí hubo mucho trabajo urbanístico en torno a Madrid en el período que dices. Mucha gente tiende a pensar que todo quedó fijado el día del Concurso. No es así. Zuazo continuó trabajando en ello, proponiendo innumerables alternativas y soluciones al esquema previo. Y convendría recordar, de nuevo, la solución al problema de los Enlaces Ferroviarios de Zuazo, como alternativa al proyecto de Reyes que, como ya vimos, basculaba alrededor de la Plaza del Callao. También hubo muchos estudios, de él y de otros, Muguruza, etc. para la reforma interior. Por otro lado, probablemente Mercadal, en 1939, estaría preocupado por otras cosas bien distintas del urbanismo.

MTM.- *En relación con lo anterior, habla también Sambricio del punto de inflexión de García Mercadal, en la Memoria del 39, desde los planteamientos urbanísticos alemanes y centroeuropeos a los planteamientos del inglés Sir Patrick Abercrombie, autor del "Greater London Plan" de 1942-44. Obviamente, este Plan de Abercrombie y Forshaw no podía ser el punto de mira de Mercadal en 1939, aunque, tal y como sugiere Sambricio, podrían serlo algunos de los escritos anteriores de Abercrombie que fueron traducidos al español. La duda que surge, sin embargo, es qué tenía que ver el esquema de desarrollo de Madrid propuesto por Zuazo-Jansen, el crecimiento lineal de la Castellana hacia el Norte, y continuado en los sucesivos planes, con los esquemas regionales de Abercrombie. En contra del modelo lineal del grupo MARS, Abercrombie y Forshaw impusieron un modelo radio-concéntrico para Londres, con sucesivos anillos de protección o green-belts, descentralización industrial, ciudades satélites, etc. y además, abarcando una región de casi siete mil kilómetros cuadrados y más de cien entidades locales. Insisto, creo que Mercadal se movía a otra escala, lo que desde un punto de vista urbanístico cambia bastante las cosas.*

JDF.- Aquí se plantea una situación muy complicada. Como se ha dicho repetidamente, la propuesta del County Council de Patrick Abercrombie y John Henry Forshaw, compendiando cien años de cultura urbanística, fue, de hecho, "la empresa más amplia y atrevida del mundo". Frente a ella, estaba la propuesta del Grupo MARS, dirigido por Maxwell Fry (no lo olvidemos, colaborador inicial de Le Corbusier en Chandigarh), con su propuesta racionalista y los dieciséis distritos residenciales, etc. Se ha hablado también de una hipótesis "sincrética" y "subútopica". Zevi viene a decir que el salto del Amsterdam de Van Eesteren o el Frankfurt de Ernst May al Londres de Abercrombie y Forshaw equivale al salto de Le Corbusier y Gropius a Asplund y Aalto. Y también está, frente a ellos, el elogio a Markelius con su Vallingby y Farsta.

MTM.- *Poco después, quiero recordar, surgieron las New Towns.*

JDF.- El New Towns Act es de 1946. Parece que a partir de la década de los setenta se produjo un relativo eclipse de estas figuras.

MTM.- *¿Y en relación con Mercadal y Zuazo?*

JDF.- La verdad es que resultan difíciles de enmarcar en semejante panorama. El Plan de Madrid está muy datado en relación con estas inquietudes. Y muchas de la propuestas de Mercadal parece que corresponden a otra respiración más antigua. Bastaría comparar el esquema de Milton Keynes, o el Gran Estocolmo de Markelius, con los venerables esquemas del arquitecto aragonés, para percibir que estamos ante otra cosa bien distinta. No conozco los artículos de Abercrombie traducidos por Esteban de la Mora ni los comentarios del aragonés, pero a la vista de los resultados... Hay otro dato que se olvida frecuentemente y es que Abercrombie, para bien o para mal, no era arquitecto y Zuazo y Mercadal nunca dejaron de serlo, también para bien o para mal. Este último, sin ser un creador excelso, intentaba constantemente la llamada "exaltación de la tercera dimensión", cosa que no ocurrió con el urbanista inglés. Haría comentarios sobre los tempranos artículos de éste, pero por lo que pude comprobar directamente, se le olvidaron bastante pronto. Insistió tempranamente en los nombres de siempre, Bonatz, Bunz, Jansen (mucho menos), etc.

MTM.- *Sobre la controvertida posición de H. Jansen en la redacción del Plan de Extensión de Madrid, en colaboración con D. Secundino Zuazo, la posible (eso no está claro en el artículo de Sambricio) mención de Bidagor a un segundo Jansen en el estudio de Zuazo en 1934 parece propicia a la meditación, como insinúa. Sea quién fuere ese otro Jansen, lo cierto es que, según todas las fuentes, el Hermann Jansen colaborador de Zuazo en el Plan era un hombre del círculo de los urbanistas alemanes organizados en torno a la revista "Der Städtebau", publicada en Viena y Berlín. En 1910, este grupo organiza en Berlín la Städtebau Ausstellung, cuyo secretario fue Werner Hagemann, autor de uno de los manuales urbanísticos más importantes de la época (hace pocos años se ha traducido al español). Los otros participantes era Goecke, Eberstadt, Krause, Stübgen y Jansen, mientras que entre los promotores estaba también Hermann Muthesius. Este es el marco de Hermann Jansen, colaborador de Zuazo en el Plan de Madrid, efectivamente un hombre de la generación anterior a los E. May, Hilberseimer o Le Corbusier.*

JDF.- En ese apartado generacional hay que estar de acuerdo con el profesor Sambricio, Jansen, por edad, correspondía a otra época. A propósito, otro dato que se olvida frecuentemente es la fecha de la Carta de Atenas, 1933, precisamente en pleno, paulatino, eclipse (valga la contradicción) de Mercadal. Maxwell Fry podía tenerla de alguna forma presente en su propuesta racionalista para Londres. La verdad es que Mercadal no hablaba mucho de ella. Y tampoco Zuazo.

MTM.- *Hemos visto que el otro polo de actividad urbanística, en el mismo año 1910, fue Londres. En torno a la figura y los planteamientos regionalistas de Patrick Geddes, se organiza en el R.I.B.A. la llamada Town Planning Conference, donde se confrontan las*

experiencias europeas y las americanas. El Plan de Burnham, un verdadero plan regional, para Chicago es de 1909. Tal vez los españoles tuvieron menos contactos con esta conferencia que con la berlinesa o, al menos después, con alguno de sus participantes.

JDF.- Si mencionas a Patrick Geddes (o a Karl Mannheim) como escuela de sociólogos vinculados, para algunos, con Howard y Unwin, el silencio ya es apoteósico. Quizás el propio Soria y Mata estuviera más al tanto. Zevi dice curiosamente que "a la Gran Bretaña le había correspondido la función de imprimir una nueva dirección a la ciencia y al arte de planificar".

MTM.- Y muy tempranamente...

JDF.- Así es. Has mencionado también a Daniel Burnham. Aquí vuelvo a pensar en las acuarelas de Zuazo y Penagos, tan en la línea de los dibujos que presenta Burnham. Por un lado, dan la impresión de un gran retraso en el conocimiento de las nuevas corrientes pero por otro, paradójicamente, que se callaban muchas cosas que sabían.

MTM.- *Al hablar de Mercadal y sus contactos internacionales se cita con frecuencia que, tras su estancia como pensionado en la Academia en Roma, asiste a los cursos de la Escuela de Charlottenburgo impartidos por Hans Poelzig, Hermann Jansen y Otto Bunz. Los dos últimos, a través del propio Mercadal, colaboran con él mismo y con Zuazo en propuestas urbanísticas de nuestro país. No consta, sin embargo, que sucediera nada parecido con Poelzig quien, por otro lado, nunca fue urbanista, sino arquitecto. Colocar juntos los tres nombres, como profesores de Mercadal y las actividades posteriores de Jansen y Bunz en España, introduce el equívoco de un hipotético Poelzig urbanista. No creo que hay nada de ello, como tampoco de la frecuente mención de Bruno Taut como urbanista; Bruno Taut fue un constructor de Siedlungen y también autor de una propuesta teórica, utópica si se quiere, "Die Stadtkrone" ("La corona de la ciudad"), pero no fue nunca un urbanista en el sentido habitual del término.*

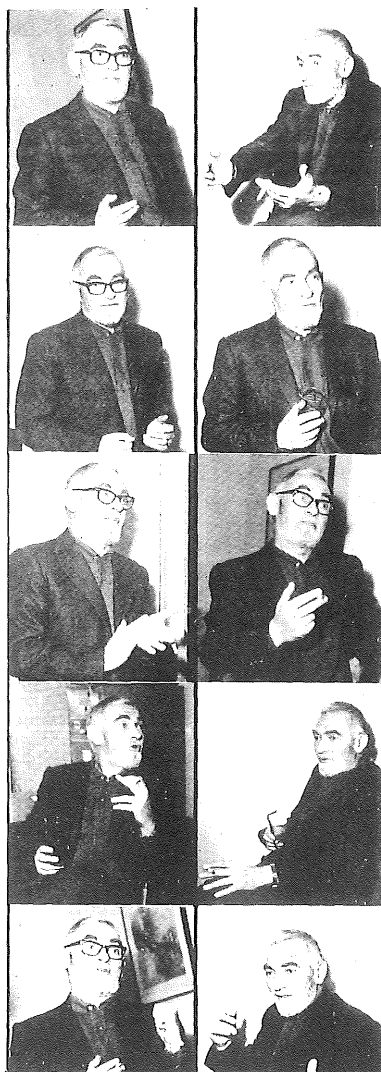
JDF.- Estamos en lo que decíamos al principio, ¿qué es urbanismo?. Lo que sí parece claro es que ambos lo entendían desde una vertiente muy arquitectónica, utópica a veces, realista otras. Pero, en ambos casos, muy lejos de como lo podría entender el no-arquitecto Abercrombie.

MTM.- *Estamos aquí intentando un recorrido por la historia de la arquitectura española, el urbanismo sólo lo tocamos tangencialmente. Pero, cuando, como sucede en los casos de Zuazo o Mercadal, surge el problema urbano en sus propuestas y su relación con lo que sucedía fuera de España, nos encontramos con un panorama muy complejo, que no se puede despachar con una simple cita de media docena de nombres. Hemos mencionado, por una u otra razón, a Jansen, a Bunz, a Abercrombie, a Burnham, a Geddes, a E. May, o a W. Hagemann. Entre ellos, hay muchos tipos de urbanistas, desde teóricos a autores de manuales, desde constructores a planificadores puros, desde autores de visiones utópicas hasta proyectistas de barrios, desde figuras que tratan los temas regionales a los que se interesan por la pequeña escala.*

En la España de comienzos del siglo XX, no parece que existiera una cultura urbanística en este campo. Zuazo y Mercadal, desde su posición de arquitectos, entraron en los

temas urbanos a través de sus conocimientos y la colaboración de estos urbanistas alemanes. Tenían que hacerlo todo, desde las reformas interiores a los planes de conjunto, no cabía la especialización.

JDF.- Y remodelaciones de pequeñas plazas, e intentar colocar estatuas de Tessenow, etc. De lo más grande a lo más pequeño. Así es muy difícil desenvolverse bien. Eran personas de demasiado amplia disposición. Quizás fuera una situación forzosa. Estas planteando un tema muy difícil, envenenado. Resultaría curioso conocer si, en el fondo, no consideraban el urbanismo como un especie de sub-producto del quehacer arquitectónico. (Hoy día, en ocasiones, ocurre exactamente al revés). Desde ese punto de vista eran casi renacentistas. Por ejemplo me pregunto, en ese sentido, si el famoso Biagio Rossetti en su Plan de Ferrara estaba realmente interesado en esto o en construir los edificios correspondientes. Esta pregunta se puede extender a nuestros nombres. Aunque evidentemente también tenemos ejemplos de lo contrario, personas que lo que de verdad les gusta es hacer encuestas y dar colores diversos sobre cientos de hectáreas. Este sí que es un tema endiablado, repito. Probablemente, la verdad es lo uno y lo otro. Un arquitecto moderno, se ha dicho, debe ser al mismo tiempo urbanista. Por lo menos en cierto grado. Y al revés. Así vistas las cosas, acaso se comprenda un poco más la difícil situación de nuestros nombres. Lo que les fallaba era un clima cultural acorde, como el que existía en Inglaterra.



• Jorge Oteiza

• Claude Levi-Strauss

VIRUTA 3

MTM.- *Contra lo que sueles hacer habitualmente, en estas últimas conversaciones no abundan los aspectos interdisciplinarios. Casi todo es exclusivamente arquitectura.*

JDF.- Según. Desde luego, en la primera parte no era así. Ahora creo que intentamos reflejar algo, por lo menos, del panorama artístico, ampliamente entendido.

MTM.- *¿Incluso en la última época analizada?*

JDF.- Me parece que sí. Ocurre que, a medida que nos acercamos en el tiempo, la perspectiva varía. De todas formas, ahora que lo dices, falta algo. Lo pensaba viendo la nota que me dejaste sobre la última obra de Levi-Strauss "Regarder, écouter, lire" editada estos mismos días en París.

MTM.- *Por ejemplo. Después de tanto Abercrombie, Jansen o Mercadal, aquello sonaba distinto, con otro acento. Resultaría curioso preguntar a la gente la edad que se le supone, ahora, a Levi-Strauss. Según dicen tiene de 84 años. Casi todos le supondrían casi centenario o fallecido. Vimos que no era así.*

JDF.- Sí. Aquí hemos estado dándole vueltas y vueltas a los dos Jansen, quizás sin recordar otros casos notables de coincidencia de nombres. Por ejemplo, los tres o cuatro Meyer (o Meier), algunos también coincidentes y superpuestos en la Bauhaus, cerca de Gropius, Adolf, Hannes, etc. Pero volviendo a Levi-Strauss, me extrañaba en tu nota advertir que era prácticamente coetáneo de Jorge Oteiza.

MTM.- *Eso sí que es curioso. Y quizás haya que recordar lo de la permeabilidad de los círculos culturales o que Levi-Strauss sea francés, con todo lo que eso significa.*

JDF.- El caso de Jorge Oteiza tiene más que ver con lo que nos ocupa. En algún sitio, sin conocer tus datos, yo aventuré que Oteiza venía a ser una especie de Levi-Strauss vasco. Ahora parece la cosa más clara. Pero, volviendo al tema de las conversaciones, convendría recordar que Oteiza, como algunos otros, quiso estudiar arquitectura, cosa que según afirma no pudo hacer debido a algún plan de estudios de Primo de Rivera. También, ya lo vimos, era amigo de Aizpurúa, cuatro años mayor que él, e inevitablemente debió estar en contacto, nunca he conseguido aclararlo, con el germen del GATEPAC.

MTM.- *De esto sí que hemos hablado.*

JDF.- Sí. Y el 35, parte para América intentando recorrerla desde Argentina hasta Méjico, el enésimo muralismo mejicano, etc. Por lo visto no llegó más que hasta Colombia. Y de nuevo la relación con Levi-Strauss, al dejarnos su magistral, arrebatado, ensayo sobre la Estatuaria Megalítica Americana. Nos hemos referido a la debilidad del pensamiento español en estas áreas artísticas. Oteiza, en ese terreno, es una excepción fulgurante. Pienso en Lampérez, al lado de él, manejando tan tempranamente las referencias de Worringer, Spengler, o una antropología probablemente paralela (y distinta) a la de Levi-Strauss. Probablemente incluso, Oteiza, con 31 años, se adelanta en el tiempo, con estas incursiones, al francés... Cabe preguntarse lo que hubiera supuesto su papel dentro del proceso arquitectónico de la época. Apenas viajó por Europa, como Mercadal, Blanco Soler o Lacasa, pero lo hizo por Sudamérica, ya desde antes de la guerra.

MTM.- *Tú te has preguntado alguna vez lo que hubiera sido de recalar en el Nueva York de los años de la Gran Depresión.*

JDF.- Así es. Pero eso ya, como la hipótesis de un Oteiza arquitecto, desborda toda conjetura.

MTM.- *De todas formas, parece claro que el bagaje teórico, incluido el de los racionalistas, no es demasiado nutrido.*

JDF.- Había una cierta ceguera, se movían como por impulsos repentinos, instintivos. Ahí el caso de Oteiza es muy raro.

MTM.- *Rarísimo.*

JDF.- Y se producían (lo malo es que se siguen produciendo) situaciones verdaderamente disparatadas. Habitualmente la gente se mueve por definiciones regidas por la moda más coyuntural. Olvidan que ya Aristóteles advertía que una definición nos dice lo que es una cosa, pero no que la cosa misma exista. Leibnitz, que era un tipo de muchísimo cuidado, ponía, algunos siglos después, el

ejemplo de un poliedro regular de diez caras. "Uno puede definir naturalmente tal figura, pero no existe". (Este es uno de los argumentos que le gustaría mucho a Sáenz de Oiza). Si, desde nuestro punto de vista, decimos "tener sentido" en vez de "existir" se comprenderán muchos disparates de entonces y ahora. Desde Lampérez hasta Jencks.

MTM.- *Disparates de muchos órdenes.*

JDF.- Desde luego. Y también las eternas situaciones de incomunicación. A lo largo de estas páginas hemos intentado, quizás vanamente, mantener un cierto grado de ecuanimidad. No sé bien con qué éxito.

MTM.- *Algunos no pensarán así.*

JDF.- Pues ya verán con lo que resta. Si es que tenemos tiempo para hacerlo. Pero si go pensando en la incomunicación. Recientemente l'Architecture d'Aujourd'hui ha dedicado unos fascículos a las relaciones entre Arquitectura y Arte Contemporáneo. Aparecen muchas declaraciones de artistas y arquitectos, bastante interesantes. Lo que ocurre es que la mayoría parece que se encuentran autohipnotizados, obsesionados con sus propios puntos de vista, incapaces de salir de ellos mismos. Aunque los temas son forzosamente comunes, da la impresión de que no hablan de las mismas cosas. Así resulta muy difícil entenderse.

MTM.- *Es cierto. Obsesiones demasiado personalizadas, frecuentemente sólo atentas a dimensiones muy peculiares...*

JDF.- Esto en el mejor de los casos, cuando no se cae en el terreno de la descalificación necia meramente por no coincidir con las obsesiones propias. Pensaba algo de esto, al ver la primera entrega televisiva de unos cuentos de Borges. El primero, El Sur, está impecablemente filmado por Saura en Buenos Aires. Probablemente no tendrá éxito de audiencia, pero el peso del lenguaje de Borges era realmente increíble. Y ya que hablamos de necios, de necios de solemnidad, pienso en ese sueco que se opuso sistemáticamente al Premio Nobel de Borges. Pero qué cabeza tendrá ese ejemplar...

MTM.- *Quizás se encuentre muy contento, ufano, de lo conseguido...*

JDF.- Todo es posible. La estupidez elevada a la categoría de dogma. De nuevo el Asno Campeón.

MTM.- *Tampoco se lo concedieron a Joyce.*

JDF.- Eso ya es la apoteosis. Como ves, sí manejamos la Interciencia.

MTM.- *En España misma ocurren cosas extrañas..*

JDF.- Estarás pensando en Cela (bien poco borgiano, por cierto) y el Cervantes...

MTM.- *Algo así. Tampoco lo entiendo. También ese debe ser un rito anual hispanoamericano.*

JDF.- Lo hemos repetido hasta la saciedad. Hay demasiadas personas que hablan, con mucho poder, de lo que no saben. Solíamos charlar mucho de eso con el catedrático canario, Pérez Parrilla, tan aficionado a la música. Por ejemplo, con esa cinematográfica visión del drama Mozart-Salieri. Así se crea una imagen espectral de Salieri en personas que no han escuchado ni una sola vez la música de Salieri. Lo mismo que con Rossini y Paisiello, con sus Barberos de Sevilla. Mozart era un creador incomparable pero, con toda probabilidad, Salieri distaba mucho de ser ese espantajo que nos quieren hacer ver.

MTM.- *Probablemente, en arquitectura y en todas las artes ocurren cosas parecidas. ¿Quiénes son los Mozart, quiénes los Salieri?.*

JDF.- Olvidándonos de la precocidad, más bien rara en el terreno de la arquitectura, esa dimensión mozartiana o beethoveniana estaría por aquí en Gaudí, en Chillida e incluso con todos sus abandonos en el mejor Ramón Vázquez Molezún, por ejemplo. Los Salieri, en absoluto desdeñables, quedan a gusto del lector con bastante facilidad. Ese sí que sería otro tema de interés para investigar.

MTM.- *Tema arriesgado.*

JDF.- La verdad es que a muy pocos les gustaría identificarse con Salieri.

MTM.- *Maniobras aparte, tampoco sabrían mucho de música.*

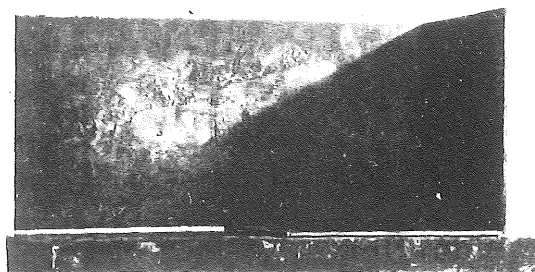
JDF.- Eso, por descontado. Pensaba algo de eso, viendo una producción norteamericana de la ópera de Puccini, La Fanciulla del West. Pío Baroja despachaba a Puccini en algún prólogo de sus memorias y recuerdos, como en dos despectivas líneas, arguyendo que era un Wagner de tercera.

MTM.- *Oyendo esas cosas, se tiene que dudar mucho del oído de Baroja.*

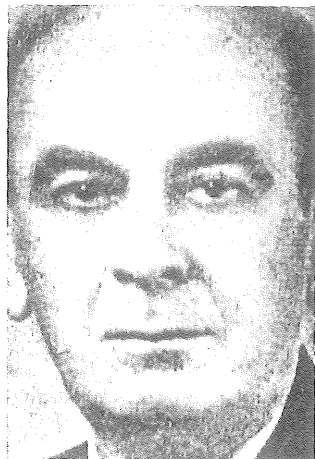
JDF.- Evidentemente. En general, su pensamiento estético, tal y como lo expone en esos textos, parece bastante deleznable. Quiero recordar que Jorge Oteiza me habló de su juicio negativo sobre Aránzazu.

MTM.- *Y sobre muchas más cosas. Oteiza, en cambio, ya que mencionas a Puccini, se refiere con mucho interés al Triptico, especialmente a Sor Angelica.*

JDF.- No es comparable el pensamiento estético o intercientífico, si quieres, de Oteiza con el de Baroja, por otra parte tan admirable para algunos en su propio campo. Hay que conocer la trayectoria pucciniana, sus viajes a América, con motivo de la Fanciulla, las dos obras que se estaban entonces representando con un tema parecido, las visitas a Edison, etc. Es curiosa su selección de libretos, su exotismo, los temas que elige (creo que durante algún momento, pensó en los Alvarez Quintero, incluso). El exotismo oriental, Madama Butterfly, Turandot, admitirían ciertos parangones con cierto orientalismo de la West Coast americana. Era una figura mucho más compleja, meditativa, de lo que pensaba Baroja.



• Homenaje a Velázquez. Jorge Oteiza



• Arnold Hauser

VIRUTA 4

MTM.- *Has insistido mucho en las distorsiones historiográficas. Lo malo es que esos testimonios quedan para la posteridad.*

JDF.- Es cierto. La letra impresa tiene una gravedad enorme. La gente se cree todo que lo queda escrito.

MTM.- *¿A qué te refieres concretamente?*

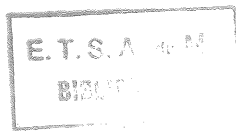
JDF.- ¿Para qué subrayarlo?. Hablamos ampliamente de ello con Darío Gazapo de Aguilera, volver sobre esas cosas es inútil.

MTM.- *Pero, alguna indicación.*

JDF.- Ya que, una vez más, me llevas a las cuerdas, estoy pensando en los títulos de doctores.

MTM.- *¿Qué quieres decir?*

JDF.- Lo sabes mejor que yo. Hace muy poco vimos impresa una larga serie de doctores arquitectos que de doctores no tenían nada, que yo sepa. ¿Para qué quieres que los enumere, con nombres y apellidos?. Hablaba de eso con Darío y Conchita Lapayese y no terminaban de creérselo. Pero era así. Doctores arquitectos...



MTM.- *Son cosas que tienen difícil remedio...*

JDF.- Pues sí. También está el caso contrario.

MTM.- *¿Piensas en Sainte Colombe y Marin Marais?*

JDF.- No soy tan retorcido como eso. Estoy pensando en Arnold Hauser.

MTM.- *¿La Historia Social del Arte?*

JDF.- Sí.

MTM.- *Una obra magistral.*

JDF.- De acuerdo. Pero con carencias y lagunas increíbles.

MTM.- *Vamos a ver.*

JDF.- Piensa en el capítulo, los capítulos más bien, sobre el manierismo, ¿no detectas algo?

MTM.- *Pues ... no sé bien. Destaca a Cervantes... a Shakespeare, a Rubens, Rembrandt... No sé bien donde quieres llegar.*

JDF.- Son las cosas con las que se le cae a uno el alma a los pies. Mucho Greco, mucho Felipe II, mucha derrota (la segunda) de la caballería, todo una maravilla, mucho Verones y Tintoretto... Pero hay un nombre que falta. A ver si adivinas cuál es. Piensa en la letra V y en Caravaggio.

MTM.- *¿Velázquez?*

JDF.- Exactamente.

MTM.- *No había caído en ello. ¿No lo menciona Hauser?*

JDF.- No. Y esto es grave. Compruébalo en el índice onomástico.

MTM.- *Me dejas helada.*

JDF.- No es para menos. Y esto no se ha señalado, que yo sepa, jamás. Si un hombre tan penetrante como Hauser excluye totalmente a Velázquez, el mejor pintor posiblemente de la Historia del Arte, es que no tenemos nada que hacer. Están

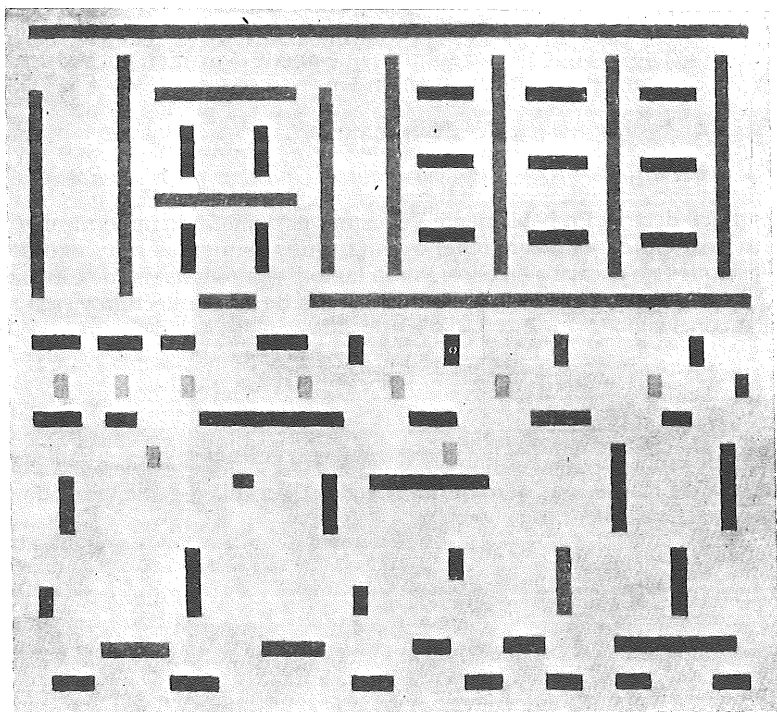
la situación de acción y de omisión. Que mentecatos se arroguen el título de doctor, al fin y al cabo, no tiene importancia. Pero que Hauser ignore a Velázquez nos da que pensar sobre lo que puede ocurrir en nuestra arquitectura. A ver si me aclara esto Jonathan Brown.

MTM.- *¿Por qué...?*

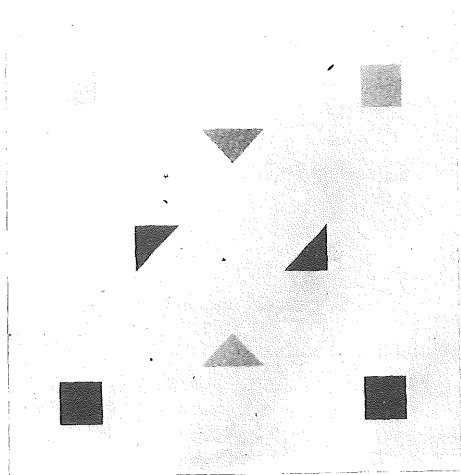
JDF.- Es difícil decirlo. Probablemente Velázquez es demasiado impermeable a la crítica académica. Hauser tiene, o tenía, unos esquemas muy agudos, pero Velázquez no encajaba en ellos. Por lo tanto... vamos a hablar de caballería y El Greco. Aplica toda esta desazón a la historia de la arquitectura y saca tus propias conclusiones.

MTM.- *No hay nada que hacer.*

JDF.- Algo de eso. La verdad es que no sé ni para qué estamos hablando. Compara la lectura de Hauser con la de Jorge Oteiza. A ver quién se ha enterado más de qué iba la cosa. Pero...



• Bart van der Leek





• Dalí delante de uno de los decorados de "Spellbound"

VIRUTA 5

MTM.- *Es curioso observar la recurrencia que mantienes en estas conversaciones sobre el tema del cine.*

JDF.- Supongo que será un problema de atención.

MTM.- *¿Tienen algo en común estas dos artes?*

JDF.- Mucho, me parece. El tan mencionado Hauser habla largamente, y con acierto esta vez, sobre ello.

MTM.- *¿Desde qué punto de vista?*

JDF.- Desde muchos. No es cuestión de repetirlo aquí. Por ejemplo, como estructura cooperativa del arte. Hace muchos años, Fernández Alba se refería ante determinadas crisis arquitectónicas, arquitectura de autor, etc. arguyendo, con acierto, que sería mucho más adecuado referirse al complejo encarnado por la construcción en general. Pueden estar refiriéndose, Alba y Hauser, a cosas similares.

MTM.- *Generalmente vuelves una y otra vez a los mismos fragmentos filmicos.*

JDF.- A todos los que puedo. Hablamos de Mercadal o Dalí y resulta inmediato pensar en el Perro Andaluz o L'Age d'Or. Por lo menos eran casi coetáneos.

MTM.- *¿Y Zuazo?*

JDF.- Ahí la aproximación resulta más difícil. El realismo de Zuazo parece más impermeable a este tipo de aproximaciones. Aunque...

MTM.- *Se puede intentar. Otra cosa es que salga bien la cosa.*

JDF.- Se puede intentar todo. Piensa en el truncado idilio de Jorge Oteiza con el cine y su Acteón. Ahí sí que podría aprender algo el precipitado Arnold Hauser sobre Velázquez, el cromlech el neolítico y lo demás.

MTM.- *Insisto. Mantienes constantemente algunos fragmentos de películas, observándolos continuamente.*

JDF.- Ocurre que ahí no se trata sólo de arquitectura, sino de la propia vida. Las aproximaciones son insólitas. Por ejemplo, en *El Bolero* de Raquel de Cantinflás.

MTM.- *Nada aparentemente más lejano.*

JDF.- Pues no. Piensa en el decorado, el marco de la escena, con esa mujer bellísima, en medio de unas formas vagamente surrealistas, como de Tanguy o de Calder. Y el contrasolista, povera, brillantemente ridículo, valga la paradoja, de Mario Moreno. Una escena impecable. O la parodia del cine fantástico, un antithriller, de Abbot y Costello, también impecable.

MTM.- *Hablas mucho de Fred Astaire.*

JDF.- Sí. En *The Girl Hunt*, con Cyd Charisse. Ahí veríamos, apoteósica, la visión irónica del Pop e incluso el Deco.

MTM.- *Evidentemente, también está la belleza de Cyd Charisse.*

JDF.- Desde luego. Es curioso cómo reaccionan las mujeres ante esa escena, tan ambivalente.

MTM.- *Otros encuadres se dan en la dimensión heroica, "Shane", por ejemplo, con Alan Ladd, y "Duelo de Titanes", con Douglas y Lancaster.*

JDF.- Ahí estamos ante otra situación. No es el Pop de Astaire ni el surrealismo de Mario Moreno. Quizás el examen pudiera recordar el "mito de la frontera" que tan brillantemente ha descrito Horia. Por otro lado, un arquitecto como Robert Venturi sería difícilmente inteligible sin esa tradición arquitectónica tan eloquentemente expresada en los decorados. Como ves hay más relaciones de las que parece.

MTM.- *El tema de la Gran Depresión también reaparece constantemente.*

JDF.- Otro invariante.

MTM.- *Pero no has hablado de Zuazo.*

JDF.- No. Pensaba, un poco lateralmente, la cuestión es difícil, en la película de Michael Winner, "Scorpio", con Burt Lancaster y Alain Delon. Recordaba que allí aparecen referencias arquitectónicas muy precisas.

MTM.- *Sí... El Hof vienes de Karl Ehn, por ejemplo. Zuazo debía conocerlo bien.*

JDF.- Y alguna cosa más. A veces se deslizan en un film datos que hacen pensar. En esa misma película, el decorado de las oficinas de la CIA en Washington parece salpicado de citas de Bart Van der Leck...

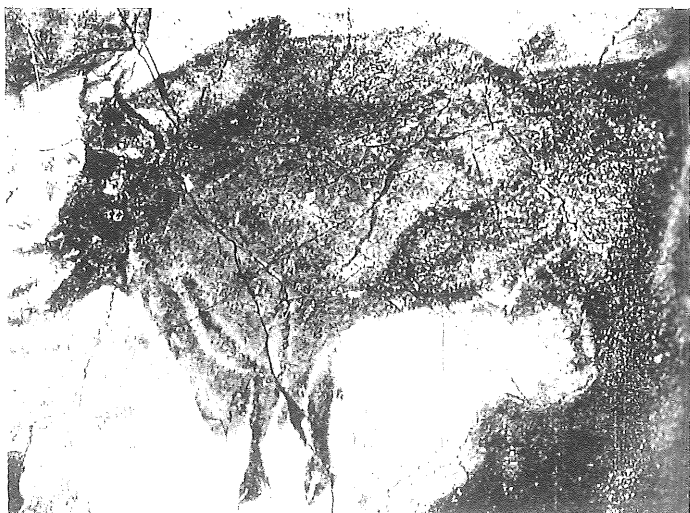
MTM.- *Eso tiene que ver poco con Zuazo.*

JDF.- Pero sí con la vanguardia histórica que estamos tratando. Van der Leck siempre discutía a Mondrian la primicia de muchos aspectos del neoplasticismo histórico. Ahora, cuarenta o cincuenta años después, en medio de fricciones entre la CIA y la NKVD, casi ocultamente, vemos reaparecer a Van der Leck.

MTM.- *Mira que también es un lugar insólito... También lo tenemos ahora en la colección Thyssen.*

JDF.- Pues sí... Pero comprenderás ahora que hay que prestar, como arquitecto, bastante atención al arte cinematográfico.

MTM.- *De acuerdo.*



• Pinturas de la Cueva de Altamira



VIRUTA 6

• Estatuaría Megalítica Americana. Jorge Oteiza

MTM.- *Sobre la coetaneidad, sorprendente a primera vista, de Claude Levi-Strauss y Jorge Oteiza, podríamos añadir algunas cosas. La primera que, efectivamente, ambos nacieron en 1908, es decir, tienen exactamente la misma edad. La segunda, que ambos viajaron en su juventud a América, el primero al Norte y el segundo al Sur. La tercera, que la inicial obra importante de Levi-Strauss es de 1949, "La estructura elemental del parentesco", mientras que su "Antropología estructural" o "El Pensamiento salvaje" son muy posteriores. Concretamente, esta última fue escrita entre junio y octubre de 1961, publicada en Francia en 1962 y traducida al inglés en 1966. Según las fechas que tú das en "Doble retrato", Oteiza se adelantó al menos diez años a esta obra de Levi-Strauss con su "Estatuaría Megalítica Americana", cuya publicación pudo coincidir, más o menos, con el comienzo de la actividad editorial del antropólogo francés*

JDF.- *Creo que las cosas son, más o menos, así. Pero Levi-Strauss se movía editorialmente en Francia y Jorge en España. Lo que explica algunas cosas. Creo que el libro de Jorge es bastante anterior al 49 del francés. Por cierto, esto es muy poco sabido y vagamente insólito, Manuel Fraga Iribarne intervino en la decisión de editar la obra. Con las inevitables polémicas, por supuesto. Hay cosas de Jorge que invitan a llorar... Hablé con Fraga en Londres sobre ello. Milagrosamente, lo recordaba...*

MTM.- *Me pregunto si conocía Jorge Oteiza la obra de Levi-Strauss, si seguía su pensamiento. Porque, en contra del aislamiento del propio Oteiza, Claude Levi-Strauss estuvo desde el comienzo en contacto con círculos intelectuales de su país; desde 1930, fue profesor del Collège de France, colaborando con Maurice Merleau-Ponty y Simone de Beauvoir. En el prólogo a "El Pensamiento salvaje", libro que dedica a Merleau-Ponty, Levi-Strauss menciona su desacuerdo con Sartre en cuanto a los fundamentos filosófi-*

cos de la antropología. Evidentemente, se trata de un contexto muy distinto al que debió tener Oteiza por esos mismos años.

Y, por cierto, estamos hablando del clima intelectual del París de los años treinta; tampoco en este terreno parece que los españoles tuvieran mucho contacto con el exterior. España contaba con muestras prehistóricas de enorme importancia, incluso ya reconocidas internacionalmente, que podrían haber avalado un interés por esos enfoques antropológicos. Mercadal y otros arquitectos españoles viajaron a Europa, a París en concreto, por esos años. ¿Conocerían ellos los estudios de Levi-Strauss, Merleau-Ponty o del propio Sartre?.

JDF.- Es más que dudoso. ¿Mercadal y Sartre?, ¿Mercadal y Merleau-Ponty?, ¿en los años treinta?. Me parece que tiendes al delirio o al surrealismo. O al método paranoico-crítico de Dalí. Por el amor de Dios, con todo el patriotismo debido, no digas barbaridades.

MTM.- Lo cierto es que Oteiza viaja por América, por Suramérica, mientras que los arquitectos Mercadal, Lacasa o Blanco Soler lo hacían por Europa. Ningún contacto, ni siquiera geográfico. Pero, lo realmente grave es la carencia de figuras en el campo de la crítica arquitectónica en el momento crucial de la modernidad en España. Tras historiadores como Lampérez o Torres Balbás, no había nada y los arquitectos se limitaban, en el mejor de los casos, a seguir los aires que venían de fuera.

JDF.- No son figuras homologables. Lampérez y Torres Balbás eran personajes de otro orden, menor. Todavía estamos sufriendo su efecto letal. Del peso de Jorge Oteiza sólo estaban Unamuno, Ortega y d'Ors. Los venerables Mercadal, Blanco Soler e incluso Lacasa estaban, pienso, en otra calificación.

MTM.- No quiero parecer pesimista, pero creo que el panorama de la arquitectura no siguió algunos buenos ejemplos de otros artistas españoles contemporáneos. Por ejemplo, Manuel de Falla compone la música de "El sombrero de tres picos" para los Ballets rusos de Serge Diaguilev, cuyos decorados realiza Pablo Picasso; la coreografía era de Léonide Mássine. Estos días se celebra en Madrid una exposición sobre este trabajo conjunto. Los arquitectos se conformaban con oír alguna conferencia de Le Corbusier o de Gropius. No parecían tener mucho interés en estos campos marginales como la escenografía, etc. Por cierto, Poelzig, el maestro de Mercadal, realizó montajes de óperas y los decorados para la película "Golem" de Paul Wegener, estrenada en 1920.

JDF.- Pues sí. Eramos arquitectónicamente "provincia", en el sentido de Spengler. Una especie de "Siracusa" ibérica.

MTM.- Has mencionado los intentos de Jorge Oteiza, obviamente fallidos, de entrar en el mundo del cine. El cine era un terreno artístico importantísimo entonces en el que todo el mundo quería entrar. Otra muestra del raro olfato de Oteiza, cuando en España las experiencias en este terreno casi se limitan a las incursiones de Dalí ("El perro andaluz" es de 1928) en las actividades cinematográficas de Luis Buñuel. También realizó Dalí los decorados de ciertas escenas de la película "Spellbound" de Alfred Hitchcock (1945). Por cierto, y creo que esto ya lo mencionas en algún sitio, que Guy Davenport

ni siquiera da su nombre en el Catálogo del MoMA "Art in the Forties" bajo una fotografía del decorado de los famosos ojos. Algún tipo de censura sobre Dalí debe operar todavía en América.

JDF.- En América y en España (Cataluña, obviamente, incluida). Lo de Dalí, clama al cielo, por decir algo.

MTM.- *Ahora, con la reciente muerte de Mario Moreno "Cantinflas", se ha hablado mucho sobre sus películas. Quizá el comentario que más me ha interesado es el de alguien que decía que su cine depende enteramente del lenguaje, que es absolutamente ininteligible para alguien que no hable o no entienda español. No hace la menor gracia. Pero lo que nunca se me habría ocurrido es catalogar al personaje "Cantinflas", como tú haces, de "povera". Una especie de "Pistoletto" mejicano.*

Algunos de los más grandes actores españoles, y estoy pensando sobre todo en Pepe Isbert, son también bastante povera. Como povera es la réplica, por anticipado, que da Isbert en su partida de cartas (en "Los jueves, milagro" de Berlanga) a Paul Newman enfrentado a su particular Lineman-Flanagan.

JDF.- A mí tampoco se me había ocurrido ese paralelo de Mario Moreno y José Isbert. O esa otra asociación entre Berlanga y "El Golpe". Nos dejas bastante sobrecogidos. Por aquí tenemos bastantes Lineman, Lonegan, Flanagan, etc. como vimos el otro día con la profesora Angelique Trachana...

MTM.- *En 1935, Oteiza viaja a América. Es el momento de la explosión del muralismo mejicano, de los Rivera, Orozco, Siqueiros. También del arranque de la generación del Expresionismo abstracto, con Jackson Pollock a la cabeza, que comenzaron como ayudantes de los pintores mejicanos. Sorprende el camino, absolutamente opuesto, de las investigaciones de Oteiza, por el camino de la máxima abstracción.*

Las oscilaciones del arte son rápidas e imprevisibles. Hace dos años, en la Bienal de Whitney de 1991, se consagraba una especie de hibridación generalizada entre las tendencias abstractas y expresionistas y entre los distintos géneros artísticos. Ahora, en la reciente Bienal americana de 1993, parece que se vuelve a la pintura "social", de nuevo a los mejicanos y a sus murales; el propio MoMA de Nueva York acaba de inaugurar una gran exposición de pintura latino-americana, mientras en Berlín se está descubriendo el Pop.

JDF.- Puedo entender lo del Pop-art. Me cuesta mucho más hacerlo con el muralismo "social" mejicano. Creo que ha sido la tumba de muchos grandes artistas, Rivera incluido. En ese terreno, no puedo menos que estar de acuerdo con Antonio Tapies, reciente León de Oro en Venecia.

MTM.- *Has hecho mención de una curiosa simbiosis entre el Pop y el Deco en las coreografías y los decorados sobre los que se mueve Fred Astaire. Creo que hay más Deco que Pop en ellas, a pesar de la profusión de neones y letreros; demasiado elegante, siquiera irónicamente elegante.*

El Pop más genuino, hablando desde la arquitectura, estaría en esas construcciones de la escena final de "Shane", con sus falsas fachadas de madera y sus enormes rótulos

pintados. Has mencionado, con razón, a Venturi, un Venturi al que por cierto fustiga Zevi en un reciente editorial de su revista.

JDF.- Los decorados de "Shane" son, efectivamente, magistrales y muy relacionados con el buen Venturi y el buen Moore. Hay otra película de Clint Eastwood, para su productora "Malpasso", que hace una especie de vuelta a la tuerca y las pinta, antes de la venganza final, todas de rojo. No recuerdo el título.

Ocurre que hay varios Venturi, unos mejores que otros. Quizás sean cosas del matrimonio. Hablé un día con Helena Iglesias sobre ello. La observación, digna de una mujer inteligente, merece ser tenida en cuenta.

MTM.- *Zevi, en su editorial "Contra el citazionismo", se refiere a la ampliación de la National Gallery de Robert Venturi en Londres. Acusa a la obra de ser un compendio de citas clasicistas y a su autor de tornarse ahí en un representante del "formalismo académico". A pesar de que no le falta a Zevi algo de razón, aunque no tanta como reclama su anti-clasicismo visceral, las citas son en arquitectura como en cualquier otro campo del arte un instrumento poderosísimo. Recordemos a Benjamin, que soñaba con hacer una obra construída enteramente de citas. O esa película que mencionas, "Scorpio", con sus innumerables citas arquitectónicas y su referencia permanente a su antecesora "El tercer hombre".*

JDF.- Discrepo de tu opinión, en lo que se refiere al arranque de tu argumentación. Hay que distinguir entre "citas" y "citas". Tu manejas ahí un pot-pourri, habilitoso argumentativamente, pero falso totalmente en sus consecuencias. La ampliación de la National Gallery es un horror dedicado al Príncipe Carlos. De nuevo hay que recordar a Antonio Tapies.

MTM.- *El tema de las citas me trae a la mêmoria, de nuevo, lo que tantas veces hemos comentado en estas conversaciones: la paralizante obsesión de los arquitectos españoles de comienzos del siglo XX por buscar un estilo nacional, lejos de las influencias extranjeras. Ahí están los comentarios sobre la Gran Vía y hasta sobre la Ciudad Universitaria. Has hablado de las reticencias de Baroja hacia la música de Puccini, por cierto, contemporáneo de Gaudí. Lo cierto es que Giacomo Puccini era gran amigo de las citas, en lo que éstas tienen de querer ser algo distinto, ser otro, sea japonés en "Madama Butterfly" o americano en "La Fanciulla del West".*

JDF.- ¿No lo ves? Estamos en lo de siempre. Hay "citas" y "citas". Lo de Venturi es de broma, de un oportunismo siniestro. Y lo de Puccini, no. Piensa por ejemplo, ya que estamos con lo del cine, en "Los siete Samurais", Sergio Leone o Clint Eastwood.

MTM.- *Hay, sin embargo, opiniones distintas a las de Baroja. Y, por cierto, una de ellas es que la obra maestra de Puccini es una pequeña ópera en un solo acto; la que se titula "Gianni Schicchi".*

JDF.- Claro que hay opiniones diversas de las de Baroja. Nuestro gran escritor vasco no tenía ni idea de música. Pero es que ni idea. Era sordo de nación. Y sobre "Gianni Schicchi" ya hablaremos luego.



VIRUTA 7

• Giacomo Puccini

MTM.- *Has mencionado un par de veces a Tapies. Creo que comparte el León de Oro de este año con Hamilton, el que le interesaba tanto a Oteiza, con sus versiones sobre Joyce. Con todo esto, evidentemente surge la asociación con Antonio López. ¿Dónde te encuentras?*

JDF.- Otra pregunta envenenada. A mí, que nadie me hable de Antonio López. Creo haber sido el primero en España, en Nueva Forma, gracias a los sabios consejos de Fernando Higuera, qué arquitecto, qué sensibilidad, que publiqué su biografía, hace casi treinta años. Pero ocurre que, al amparo de Antonio López, se guarece mucho mamarracho reaccionario. Muchos de los elogios que se dirigen a Antonio López tienen una intención siniestra. Es en ese sentido en el que estoy con Tapies, a fondo. O con Chillida. Y con Oteiza. Antes nos hemos encrepado con el Venturi londinense. Pues si pasas de la arquitectura a la pintura estamos en lo mismo. Y sobre todo, todo repito, que Fernando Higuera aparte, a mí nadie puede hablarme en España de Antonio López. Sus afanes me parecen excelentes, pero yo estuve ahí unos años antes. Que no me vengan con majaderías.

MTM.- *¿Realismo equivale a neoclasicismo en arquitectura?*

JDF.- Simplificando las cosas, sí. A pura reacción. Los tipos más siniestros, más incultos, más reaccionarios y Kitsch, son inevitablemente "realistas", entre comillas, y neoclásicos.

MTM.- *Es muy perentorio lo que manifiestas.*

JDF.- Y, evidentemente, exagerado. Pero ya se ha dicho que, a veces, la verdad tiene que tomar la forma de la desmesura para ser entendida.

MTM.- *¿Quién preferirías ser, Antonio López o Tapies?*

JDF.- Bueno, eso es muy personal. Pero he intentado responderte. Creo que la cosa queda clara.

MTM.- *Pues sí, la verdad.*

JDF.- Ahora andamos todos a vueltas con Induráin de grana y oro. Antonio Mingote, habitualmente tan perspicaz, hizo una viñeta en donde aparecen unidos ambos, fue casi simultánea la cosa, y qué diverso reflejo, en un hábil collage de cama, sommier y bicicleta uniendo lo que es obligado, Induráin y Tapies. Pues eso.

MTM.- *Te estas radicalizando cada vez más.*

JDF.- En medio de tantas derrotas, una tras otra, no me queda más remedio. Y sospecho que me estaré ganando muchos amigos.

MTM.- *Cambiamos de tercio. Sin embargo, volviendo a la arquitectura, has respetado mucho el Noucentisme de d'Ors.*

JDF.- Pues claro. Pero era otro momento, otra oportunidad. Eugenio d'Ors ha sido de lo mejor que hemos tenido por aquí. Hace bien poco, apareció un artículo de Juan Perucho en ABC recordando la ermita de Villanueva y la Geltrú, que reconstruyó melancólicamente su hijo, también eminente, el arquitecto Víctor d'Ors. Fue hacia 1944. Pero ahora, en el fin de siglo, hay que estar del lado de Tapies, de Chillida, de Oteiza, de Sáenz de Oiza, etc., creo. Lo de Venturi, en Londres, es un horror.

MTM.- *Surgen nombres nuevos. ¿Qué opinas de Calatrava?*

JDF.- No me gusta nada. Aunque creo que nos estamos alejando del arco temporal sujeto a estudio. Si quieres que te hable bien de alguien, como siempre a contrapelo de las cosas, me interesa mucho más Enrique Miralles, uno de los mejores para mí.

MTM.- *Intercientíficamente, hablábamos del Gianni Schicchi de Puccini. ¿Estás de acuerdo en que es su mejor obra?*

JDF.- Es difícil decirlo. Es una obra muy corta, de un solo acto, cómica. Por cierto, creo que te confundes. No es su última obra. Más tarde cambia de tono y vuel-

ve al gran formato con Turandot que no llega a finalizar. La terminó Franco Alfano. Lo que es menos conocido es que la estrenara Arturo Toscanini y Miguel Fleta. Aquí el ambiente oriental, exótico, es algo más elusivo que en *Madama Butterfly*. Sospecho que Toscanini, que estrenó la *Fanciulla* y *Turandot*, sabía algo más de música que Don Pío Baroja.

MTM.- *Estas asociaciones sobre el carácter cómico de algunas obras, Puccini parece saber moverse con desenvoltura en ambos registros, dramático y cómico, nos pueden recordar la ironía de Venturi y ciertos artistas pop... ¿Hay cosas en España de ese orden?*

JDF.- En el arco temporal que estamos viendo, son muy escasas. Musicalmente, algunas veces he comentado con el profesor Gutiérrez Cabrero el famoso "Alirón" de Don Manolito, debido a Sorozábal. Pero entre Don Manolito y Gianni Schicchi hay un cierto margen, por decir algo. Luego está el registro trágico, donde, quizás, las diferencias se ahondan.

MTM.- *¿Por ejemplo?*

JDF.- No estoy pensando ahora en los expresionistas, sino en los de siempre, Wright, Mies, Le Corbusier... O cinematográficamente en un ejemplo muy desatendido, sobre el que ya hemos hablado, esa tremenda escena final de Siodmak en "El Abrazo de la muerte", con Burt Lancaster, Dan Duryea e Ivonne de Carlo (por cierto muy admirada de siempre por Fernando Higueras). Es casi digno de Hemingway. Y volvemos a lo de siempre, Hemingway y Baroja... ¿Hay color ahí?

MTM.- *Yo pensaba en otro final que puede cerrar estas líneas, el de Gianni Schicchi de nuevo. En el fondo es un timo magistral, como de "El Golpe". Dice así: "Por esta fechoría, me han condenado al infierno. Y así sea. Pero con licencia del gran padre Dante, si esta noche os habeis divertido, concededme el atenuante (aplauzo)".*

JDF.- Pues muy bien. A ver si nos conceden a nosotros algún atenuante después de las fechorías que estamos haciendo, tan inhabituales.

INDICE ONOMASTICO

- Aalto, Alvar: 13, 90, 374, 382, 383, 414, 422, 428, 448, 449, 482.
- Abbott y Costello: 498.
- Abercrombie, Patrick: 421, 478, 482, 483, 484, 487.
- Aburto, Rafael: 359, 414, 441.
- Achúcarro, Severiano: 32, 156, 165, 288.
- Adaro Sainz de la Lastra, Eduardo: 199, 223.
- Adler, Dankmar: 139.
- Agüero, Félix: 165, 174, 179.
- Aguilera, Alberto: 417.
- Aguinaga, Eugenio: 157, 416, 450.
- Aguirre, A.: 110, 276, 285, 286, 287, 375, 376, 378.
- Aizpurúa, José Manuel: 19, 25, 56, 120, 169, 234, 240, 269, 286, 293, 295, 310, 311, 314, 315, 353, 354, 357, 359, 360, 361, 363, 372, 375, 376, 378, 379, 380, 381, 382, 390, 406, 413, 419, 420, 422, 424, 428, 433, 435, 436, 440, 442, 445, 447, 449, 450, 467, 478, 488.
- Alas, Laura: 353, 389.
- Alba, Duque de: 19.
- Albéniz, Isaac: 46, 473.
- Alberti: 43, 154, 456.
- Alberto (ver Sánchez): 146, 348, 386, 387, 390.
- Alcalá Zamora, Niceto: 365.
- Aldama, Ignacio: 303.
- Alfaro, Franco: 507.
- Alonso, Odón: 46, 473.
- Alvarez Quintero, Hermanos: 491.
- Alvarez Capra, Lorenzo: 27, 186.
- Alzamora, Cristóbal: 354.
- Alzola, Pablo de: 32, 34, 156, 288.
- Allen, Woody: 101, 187.
- Allende, Tomás: 175, 176, 227, 229.
- Allende, Luis: 227, 299.
- Alloway, Lawrence: 15.
- Amadeo de Saboya: 34, 206.
- Amann, Emiliano: 100, 165, 224, 242, 243, 246, 249.
- Ambrós Escanellas: 376.
- Amón, Santiago: 95, 363, 367, 380, 391, 394, 447.
- Amós Salvador: 186, 221, 351, 354, 375, 435.
- Anasagasti, Teodoro: 19, 51, 64, 107, 109, 110, 139, 140, 165, 166, 185, 189, 191, 197, 211, 214, 215, 217, 218, 220, 222, 224, 239, 242, 254, 258, 269, 271, 303, 344, 367, 374, 376, 398, 433, 436, 476.
- Angelini: 299, 304.
- Anglada Camarasa, Hermenegildo: 39, 147, 148, 390, 391, 392.
- Aníbal Alvarez, Ramón: 84, 314, 316, 353, 354, 357, 360, 369, 479.
- Aníbal Alvarez, Manuel: 151.
- Annunzio, Gabriel d': 42.
- Antonioni, M.: 195.
- Apollinaire, Guillaume: 268, 455.
- Apraiz, Julián: 164.
- Arancibia, J.: 179.
- Arean, Carlos: 39.
- Argan, Giulio Carlo: 216, 374.
- Armengou, Pedro: 353, 354, 377.
- Armero, Gonzalo: 385, 386, 387.
- Arnal, José: 303, 344.
- Arniches, Carlos: 246, 252, 253, 271, 276, 279, 280, 351, 360, 375, 400.
- Arnodin, Fernando: 27, 169, 403.
- Arp, Hans: 85.
- Arrese, José Luis: 376.
- Arteta, Aurelio: 100, 146, 190, 388, 392, 433, 451.
- Arzadún, Fernando: 193.
- Aspiroz, José: 286.
- Asplund, Erik Gunnar: 281, 374, 413, 433, 449, 482.
- Astaire, Fred: 498, 503.
- Azaña, Manuel: 365.
- Aznar, Manuel: 365.
- Azorín, José (Martínez Ruiz): 15, 50, 54, 55, 152.
- Baillie-Scott, J.: 234.
- Balenciaga, Narkis de: 390.
- Banham, Reyner: 13, 213.
- Barbero, Manuel: 272.
- Barbier, P.: 232.
- Baroja, Pío: 23, 46, 50, 372, 479, 490, 491, 504, 507.
- Barros, escultor: 45.
- Barroso, J.: 353.
- Barry, Charles: 204.
- Barthes, Roland: 126, 171, 217, 260.
- Bartolozzi: 399.
- Bassegoda: 161.
- Basterra, José María: 164, 165, 227.
- Basterrechea, Néstor: 146, 148, 193, 203, 433.
- Bastida, Ricardo: 51, 65, 79, 94, 100, 156, 157, 164, 165, 169, 179, 190, 191, 242, 244, 253, 269, 271, 400, 433.
- Basurto, Nieves: 227, 228, 229, 446, 455.
- Battle, Carlos: 386.
- Baudrillard, Jean: 190, 224.
- Beardsley, Aubrey: 23.
- Beaudelaire, Charles: 81.
- Beauvoir, Simone de: 501.
- Becker, Baron de: 393.
- Beckett, Samuel: 348, 430.
- Beckmann: 451.
- Behrendt, W.: 374, 448.
- Behrens, Peter: 243, 246, 306.

- Belaunzarrán, Juan Bautista: 164.
 Belmonte, Juan: 67, 203, 219.
 Bellido, Luis: 186, 221, 376.
 Benavente, Jacinto: 50, 108, 326.
 Benevolo, L.: 21.
 Benjamin, Walter: 80, 101, 104, 141, 143, 161, 170, 180, 210, 225, 233, 504.
 Benlliure, Mariano: 46, 146, 170, 391.
 Bense, Max: 210.
 Benton: 466.
 Beraza, Raimundo: 157.
 Berenguer, Francisco: 64.
 Bergamín, Rafael: 161, 252, 276, 277, 281, 285, 310, 311, 315, 375, 414, 442.
 Bergson, Henri: 351.
 Berlage, H. P.: 64, 65, 68, 131, 187, 208, 214, 219, 243, 398.
 Berlanga, Luis: 503.
 Berlin, Isaiah: 430.
 Bernini, Juan Lorenzo: 87, 95, 153, 243.
 Bescós, Ramón: 187.
 Bidagor, Pedro: 32, 33, 34, 105, 120, 121, 124, 126, 216, 258, 376, 426, 450, 478, 481, 483.
 Bilbao, Tomás: 163, 165, 434.
 Bill, Buffalo: 326.
 Bioy Casares, Adolfo: 197, 225.
 Blake, Peter: 12, 453.
 Blanco, Adolfo: 344.
 Blanco Soler, Luis: 276, 285, 289, 275, 382, 386, 442, 475, 476, 479, 488, 502.
 Blasco Ibáñez, Vicente: 391.
 Blay, Miguel: 45, 343.
 Boccioni: 455.
 Boecklin, Arnold: 193.
 Bogardus, James: 21, 59.
 Bohigas, Oriol: 12, 15, 67, 68, 71, 78, 80, 83, 119, 159, 195, 219, 220, 275, 276, 320, 345, 347, 357, 358, 364, 365, 367, 371, 372, 373, 374, 375, 378, 407, 411, 417, 418, 432, 441, 445, 479.
 Boito, Camillo: 46, 87, 205.
 Bonatz, P.: 476, 478, 483.
 Bond, James: 14.
 Boned Purkiss, Javier: 94, 191.
 Bonet, Antonio: 358, 359.
 Bonta, Juan Pablo: 154, 155, 171, 310, 339, 340, 341, 408, 450.
 Borchers, Juan: 359.
 Bores, F.: 389.
 Borges, Norah: 386.
 Borges, Jorge Luis: 23, 61, 81, 82, 86, 95, 154, 162, 223, 423, 426, 469, 489.
 Borobio, Regino: 186, 276, 353, 432.
 Borromini, Francisco: 87, 88, 89, 90.
 Bosco, El: 153.
 Boticelli: 449, 456, 459.
 Botta, Mario: 431.
 Boullée, Etienne Louis: 38, 87.
 Bramante, Donato: 206, 257.
 Braque, Georges: 239, 394.
 Bravo, Pascual: 110, 114, 139, 276, 285, 286, 287, 325, 413.
 Breton, André: 418, 455, 461.
 Breuer, Marcel: 306, 351, 354, 434, 435.
 Broch, Hermann: 140, 468.
 Brown, John: 142.
 Brown, Jonathan: 495.
 Bruckner, Anton: 139.
 Brunelleschi, Filippo: 152, 161.
 Bucarelli, Paolo: 131.
 Bühler: 210.
 Buigas, Carlos: 43.
 Bunz, Otto: 268, 299, 305, 313, 345, 476, 477, 483, 484.
 Buñuel, Luis: 351, 402, 405, 442, 502.
 Burgoin: 425.
 Burgos, Antonio: 118.
 Burnham, Daniel H.: 210, 211, 399, 408.
 Butterfield, William: 203.
 Buyssens: 339.
 Byron, Lord: 81.
 Cabanas: 353.
 Cabrero, Francisco de Asís: 27, 124, 359.
 Calatrava, Santiago: 506.
 Calder, A.: 386, 387, 449, 498.
 Calvino, Italo: 16.
 Calvo de Azcoitia, Víctor: 353, 354, 357.
 Cambó, Francisco: 393.
 Camiña, Mario: 164, 165, 191, 195, 197, 221, 225.
 Camón Aznar, José: 83.
 Camuñas, Antonio: 195.
 Candela, Félix: 272, 376, 382, 397.
 Cano Rodríguez, A.: 123, 126, 141.
 Cánovas, Antonio: 50.
 Cantinflas (Mario Moreno): 498, 503.
 Caravaggio: 494.
 Carbonara, Profesor: 205.
 Cárdenas, Manuel: 186, 188, 196, 413.
 Cárdenas, Ignacio: 258.
 Cardoner, Francisco: 119.
 Careaga de Lequerica, Pilar: 205.
 Carlo, Ivonne de: 507.
 Carlos III: 259.

- Carlos, Príncipe: 15, 180, 504.
 Carnap: 210.
 Caruso, Enrico: 43.
 Carvajal, Javier: 359.
 Casado del Alisal, José: 307.
 Casanova, Enrique: 117.
 Casas, R.: 39, 394.
 Castagnoli: 441.
 Castro, Américo: 201, 204.
 Castro, Carlos María de: 32.
 Catalano, Eduardo: 272.
 Caveda, José: 26, 204.
 Cela, Camilo José: 260, 490.
 Celibidache, Sergiu: 466, 473.
 Cerdá, Ildefonso: 19, 26, 32, 33, 34, 35, 47, 61, 62, 81,
 112, 119, 200, 207, 219, 481.
 Cervantes: 95.
 Cervera, A.: 32.
 César, Julio: 81.
 Cezanne, Paul: 28.
 Cierva, Juan de la: 253.
 Clará, José: 117.
 Claudel, Paul: 351.
 Cocteau, Jean: 324.
 Coderch, José Antonio: 201, 216, 359, 440.
 Columbo (Peter Falk): 12.
 Comte, Auguste: 25, 26.
 Constantino, Emperador: 15.
 Corbett, H. W.: 130, 171, 215.
 Corrales, José Antonio: 11, 13, 199, 379, 408.
 Cortázar, Antonio: 32.
 Cosden, Joshua: 393.
 Cossío, Manuel Bartolomé: 363.
 Cossío, Francisco: 148, 201, 353, 389, 394.
 Costa, Joaquín: 50.
 Cousteau, Jacques: 190.
 Crillon: 336.
 Croce, Benedetto: 23, 24, 97, 2300, 273, 326, 374, 455.
 Crockett, David: 326.
 Cruzada Villamil, Gregorio: 26, 38, 40, 47, 204.
 Cubiles, José: 46.
 Cuixart: 268.
 Czekelius, Otto: 305, 349, 476.
 Chaplin, Oona: 42.
 Chaplin, Charles: 42.
 Charisse, Cyd: 498.
 Chillida, Eduardo: 39, 146, 147, 203, 210, 223, 391,
 406, 413, 433, 465, 490, 505, 506.
 Christo: 222.
 Chueca, Fernando: 32, 55, 163, 190, 195, 213, 216,
 258, 259, 260, 376.
 Churriguera, José de: 54.
 Churruca, Evaristo: 27.
 Churruca, Ricardo: 353, 354, 435.
 DalCo, F.: 442, 443, 445.
 Dalí, Gala: 388.
 Dalí, Salvador: 14, 62, 145, 148, 149, 326, 383, 388,
 394, 402, 418, 433, 442, 448, 449, 452, 455, 457,
 458, 459, 463, 466, 473, 474, 497, 502, 503.
 Daly, Cesar: 26.
 Danesi, Silvia: 367.
 Dante, A.: 136, 507.
 Darío, Rubén: 50.
 Darwin, Charles: 40.
 Davenport, Guy: 24, 504.
 Davis, Bette: 387.
 De Sica, Vittorio: 23.
 De Chirico, Giorgio: 126, 154, 264, 391, 402, 451.
 Delon, Alain: 499.
 Depardieu, Gerard: 468.
 Dewey, John: 187.
 Di Stefano, Alfredo: 432, 466.
 Diaguilev, Serge: 502.
 Diaz Nosty, Bernardo: 56, 121, 123, 126, 141.
 Diego, Gerardo: 154.
 Doesburg, Theo van: 51, 187, 214, 306, 321, 333, 334,
 335, 351, 405-419, 421, 432, 433, 434, 451.
 Doménech y Montaner, Lluís: 13, 22, 27, 28, 34, 41,
 61, 62, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 73, 76, 77, 78, 79,
 81, 82, 83, 87, 88, 93, 114, 135, 137, 159, 160, 175,
 186, 200, 203, 204, 211, 212, 214, 219, 222, 405,
 470.
 Domínguez, Oscar: 148, 418.
 Domínguez, Martín: 247, 252, 253, 271, 273, 276, 279,
 280, 281, 311, 316, 351, 352, 360, 375, 382, 400,
 430, 434.
 Dos Passos, John: 466, 479.
 Douglas, Gordon: 225.
 Douglas, Kirk: 200, 498.
 Duchamp, Marcel: 452.
 Duiker, Johannes: 411, 428.
 Dumas, Roland: 387.
 Duncan, Isadora: 45.
 Duran Reynals, Raimundo: 161, 276, 345, 377.
 Durán Salgado: 316.
 Durand, P.: 208, 210, 211.
 Durrio, Francisco: 146, 170.
 Duryea, Dan: 507.

- Eames, Charles: 451.
 Eastwood, Clint: 504.
 Eberstadt: 483.
 Eced, Vicente: 196, 240, 258, 260, 275, 276, 279, 280, 306, 360, 405, 414.
 Eco, Umberto: 12, 135, 136, 371, 454, 477.
 Echegaray, José: 34.
 Echevarría, Juan: 146.
 Echevarría, Arturo: 449.
 Echevarrieta, Horacio: 266.
 Edison, T.: 491.
 Eesteren van, C.: 354, 435.
 Eguillor, Pedro: 146.
 Ehn, Karl: 243, 256.
 Ehrenburg, Ylya: 260.
 Einstein, Albert: 351.
 Eluard, Paul: 386, 388.
 Elliot, T. S.: 142.
 Ellmann, Richard: 471.
 Emerson, Ralph W.: 24.
 Engelmann, Paul: 204.
 Ensor, James: 23.
 Epalza, Enrique: 69, 157, 165.
 Errazu, Legado: 38.
 Escauriaza, Dámaso: 229.
 Escondrillas, Juan Bautista: 129.
 Esteban de la Mora, Santiago: 353, 354, 357, 359, 478, 479, 483.
 Estesio, Luisita: 100.
 Eusa, Víctor: 276, 375, 419, 420.
- Falk Peter (ver Columbo): 12.
 Falla, Manuel de: 351, 473, 474, 502.
 Farnsworth Mrs.: 204.
 Faulkner, William: 142, 466.
 Felipe II: 494.
 Felipe, León: 154.
 Ferguson, J.: 204.
 Fermat, Pierre: 232.
 Fernández de los Ríos, Angel: 55, 262, 289.
 Fernández Alba, Antonio: 141, 387, 497.
 Fernández Quintanilla, Eugenio: 243, 250, 349, 476.
 Fernández Cid: 466.
 Fernández Balbuena, Gustavo: 239, 244, 261, 276, 281, 349, 374, 376, 397, 476.
 Fernández de la Torre, Miguel: 303, 344.
 Fernández-Shaw, Casto: 64, 99, 110, 111, 114, 139, 161, 196, 211, 221, 225, 276, 277, 290, 291, 310, 311, 353, 357, 372, 375, 377, 403, 406, 414, 417, 436, 447, 456.
 Ferrant, Angel: 146, 348, 386, 390, 435.
- Ferrari, G.: 82.
 Ferrater Mora, José: 96.
 Ferré, Horacio: 382, 388.
 Ferrer Benimeli: 206.
 Ferrer Guardia, Francisco: 204.
 Ferrer Puig, Eduardo: 190.
 Ferrero: 279, 403.
 Ferris, Hugh: 122, 130, 142, 171, 215.
 Fichte, J. C.: 23.
 Figini, A.: 332, 430, 441.
 Finch, Peter: 15.
 Findel, W.: 206.
 Fisac, Miguel: 295, 433, 441.
 Fleischer, Miguel: 243, 246, 252, 269, 350, 422, 430, 476.
 Fleming, Ian: 14.
 Fleta, Miguel: 507.
 Flores, Carlos: 83, 84, 85, 101, 104, 105, 106, 107, 113, 151, 152, 154, 156, 159, 160, 163, 165, 167, 170, 171, 173, 174, 175, 185, 186, 187, 188, 189, 191, 193, 194, 195, 197, 204, 205, 208, 213, 215, 217, 219, 223, 224, 225, 398, 405, 417, 419, 427, 434, 450, 475.
 Flores, Lola: 466.
 Flórez, Antonio: 51, 186, 187, 188, 189, 195, 210, 214.
 Foix, Vicente: 268.
 Forcella, Enzo: 217.
 Forestier, Jean Claude: 156, 160, 202, 220, 406.
 Forshaw, John Henry: 482.
 Fortuny y Madrazo, Mariano: 27, 37, 39, 41, 42, 43, 61, 220.
 Fortuny y Marsal, Mariano: 38, 43.
 Foxá, Agustín de: 479.
 Fraga Iribarne, Manuel: 501.
 Frampton, Kenneth: 200, 440, 441.
 Frances, José: 149.
 Franco, Francisco: 122.
 Frank, Waldo: 95, 470.
 Frege: 139.
 Frete: 441.
 Freud, Sigmund: 130, 139, 468.
 Fry, Maxwell: 441, 482, 483.
 Furness, Frank: 48, 65, 69, 213, 214, 221, 222, 233, 234, 235, 423, 448.
- Gali, Francisco A.: 393.
 Galileo: 16.
 Galíndez, Manuel: 165, 179, 276, 293, 294, 375, 411, 447.
 Galsworthy, John: 28, 137.
 Gallion, Arthur B.: 35, 209.

- Gallisá, Antonio M.: 68.
 Ganivet, Angel: 50.
 Gaos, José: 386.
 Garamendi, Rafael: 165.
 García Lorca, Federico: 351.
 García Arangoa, Antonio: 189, 195.
 García Mercadal, Fernando: 14, 19, 56, 114, 133, 140, 159, 160, 195, 214, 222, 240, 246, 252, 261, 262, 268, 269, 277, 279, 287, 290, 294, 297, 298, 301, 303-381, 385, 394, 397, 398, 400, 401, 402, 406, 407, 408, 415, 419, 421, 423, 424, 425, 426, 427, 429, 430, 431, 432, 434, 435, 436, 439, 440, 445, 448, 451, 454, 456, 466, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 487, 488, 497, 502.
 García Morente, Manuel: 201.
 García de Paredes, José María: 387.
 García de Enterria: 469.
 Gargallo, Pablo: 117, 146, 394.
 Garma Zubizarreta, Angel: 269.
 Garnier, Tony Charles: 72.
 Garrigues, Mariano: 60, 234, 386, 387.
 Gato, profesor: 343.
 Gaudí, Antonio: 77, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 90, 91, 93, 94, 95, 96, 97, 100, 103, 107, 114, 119, 133, 137, 145, 159, 160, 161, 171, 176, 199, 201, 203, 204, 205, 207, 209, 239, 241, 244, 246, 268, 272.
 Gauguin, Paul: 28.
 Gazapo de Aguilera, Darío: 493.
 Geddes, Sir Patrick: 483, 484.
 Gehry, Frank: 445.
 Gentiloni, Ferro: 272.
 Gepe, Corpenge: 206.
 Giedion, Siegfried: 21, 27, 60, 72, 84, 187, 213, 354, 374, 435, 436, 448, 467, 468.
 Gil Robles: 365.
 Gil Dorregaray: 204.
 Gil, Javier: 165.
 Gilera: 466.
 Giménez Fernández, Manuel: 118.
 Giménez Caballero, E.: 260.
 Gimferrer, Pere: 41, 42.
 Giner, Bernardo: 349.
 Giner de los Ríos, Francisco: 12, 186, 213, 363, 366, 375, 376.
 Ginsberg, Jean: 441.
 Giolli, Raffaello: 374.
 Giovannoni, Gustavo: 205, 435.
 Gish, Lilian: 42.
 Gish, Dorothy: 42.
 Giurgola, Aldo: 187, 188.
 Goecke: 483.
 Goff, Bruce: 94.
 Goicoechea, Antonio: 164.
 Goldsmith, Myron: 272.
 Golem: 42.
 Golosow: 11.
 Gómez de la Serna, Ramón: 146, 154, 223, 255, 326, 331, 447, 455, 466.
 González Guijarro: 189.
 González Echarte: 290.
 González, Julio: 145, 146, 386, 387, 390.
 González Amézqueta, Adolfo: 12, 22, 113, 116.
 González Martínez, Familia: 232.
 González, Aníbal: 118, 173, 202, 211, 212, 219, 220, 223.
 González, Juan: 146.
 González, Roberta: 387.
 González Ruano, César: 16, 466.
 González Villa: 400.
 Gorbachov, Mijail: 15, 204.
 Govillar, Pedro: 228.
 Goya, Francisco: 12, 15, 37.
 Gradidge, Roderick: 202.
 Gramsci: 260.
 Grases Riera, José: 64, 107.
 Grassi, G.: 205.
 Greco, El: 494, 495.
 Greenberg, Clement: 452.
 Greene, Hermanos: 221.
 Gregotti, V.: 304, 305, 325, 326, 360, 430.
 Greiner, Dick: 422.
 Griffith, David W.: 42.
 Gris, Juan: 145, 207, 326, 353, 389, 390, 394.
 Gropius, Walter: 72, 80, 114, 186, 187, 316, 321, 351, 354, 398, 405, 421, 427, 431, 434, 439, 450, 482, 487, 502.
 Grubb, Edward Burd: 233.
 Grubb, I. Parker: 233.
 Guadalhorce, Conde de: 365.
 Guarini, Ruggero: 217, 218, 468.
 Guérin, Jules: 399.
 Guerra de la Vega, Ramón: 208.
 Guggenheim, Peggy: 452.
 Guido, Castelli: 272.
 Guimard, Hector: 115, 223.
 Guimón, Pedro: 94, 100, 156, 157, 165, 166, 171, 173, 194, 400.
 Guridi, Jesús: 100.
 Guridi, Rafael: 468.
 Gurruchuga, Javier: 218.
 Gutiérrez Blanchard, María: 147, 391.

- Gutiérrez Soto, Luis: 18, 116, 171, 196, 211, 250, 253, 258, 260, 275, 276, 277, 279, 280, 281, 284, 293, 294, 295, 305, 306, 311, 359, 375, 377, 395, 397, 398, 401, 402, 414, 422, 440.
- Gutiérrez Cabrero, Luis Antonio: 507.
- Gutiérrez Solana, José: 148, 154, 393, 394.
- Hagemann, Werner: 483, 484.
- Hager: 12, 14.
- Hamilton, G.: 15.
- Hammett, Dashiell: 387.
- Hanker: 131.
- Hanslik: 139.
- Hardoy, Ferrary: 359.
- Häring, Hugo: 439, 440.
- Haro, Juan de: 378.
- Harrison: 383, 448.
- Hasenauer: 306.
- Hausser, Arnold: 14, 445, 494, 495, 497, 498.
- Hausmann, Baron de: 34, 209, 476.
- Heidegger, Martín: 210, 465.
- Heinrich: 201.
- Helguera, Familia: 232, 233.
- Hemingway, Ernest: 382, 466, 479, 507.
- Hennebique, Francisco: 27, 189.
- Herbart, J. F.: 55.
- Hermosilla, José: 125.
- Herrera, Juan de: 231, 402, 446.
- Herzberger, H.: 415.
- Hesse, Hermann: 142.
- Heuss, Theodor: 217.
- Hidalgo de Caviedes, H.: 258.
- Hidalgo, Diego: 351.
- Higueras, Fernando: 16, 505, 507.
- Hilberseimer, Ludvig: 305, 399, 402, 426, 446, 483.
- Hilbert, David: 210.
- Hitchcock, Henry-Russell: 155, 199, 200, 201, 422, 429, 440, 441.
- Hitchcock, Alfred: 456, 502.
- Hitler: 358.
- Hoffmann, Josef: 304, 320, 406, 413, 414.
- Hoffmann, Hans: 72, 110, 130, 132, 133, 188, 204, 214, 234, 335, 421, 449.
- Hofmannsthal, Hugo von: 32, 34, 42, 59, 139, 140, 170, 468, 469, 470.
- Hoffmeyer, Ernesto: 156, 228.
- Holder: 23.
- Hölderlin, J. C. F.: 141, 467.
- Hollein, Hans: 425.
- Hood, Raymond: 56, 122, 130, 142, 171, 215, 277, 408, 452.
- Hoppe: 110, 111, 215.
- Hopper, Hedda: 22.
- Horia, Vintila: 140, 141, 187, 324, 465, 468, 498.
- Horkheimer: 177.
- Horta, Victor: 64, 73, 85, 131.
- Houston, Whitney: 234.
- Howard, Ebenezer: 35, 208, 290.
- Howard: 484.
- Howe, George: 408.
- Hoyos, Marqués de: 365, 367.
- Hugo, Victor: 124.
- Hugué, Manuel: 117, 118, 119.
- Huidobro, Vicente: 387.
- Husserl, Edmund: 210.
- Huxley, Aldous: 280, 406.
- Huysmans, C.: 280.
- Ibsen, Enrique: 34.
- Iglesias, Helena: 504.
- Illescas, Sixto: 353, 354, 375, 377.
- Induráin, Miguel: 506.
- Iñiguez de Onzoño, José Luis: 34, 100, 147, 164, 167, 176, 348, 387, 390.
- Ionesco, Eugene: 211, 348, 430.
- Iposteguy: 203, 207.
- Isbert, José: 503.
- Ispizua, Pedro: 165, 170, 179, 193, 228, 276, 294, 375, 411, 420, 425, 434, 442.
- Iturria, Fidel: 179.
- Iturrino, Francisco: 146.
- James, Henry: 42.
- Jansen, Hermann: 19, 246, 252, 261, 262, 266, 299, 305, 345, 348, 350, 400, 413, 430, 445, 476, 477, 478, 482, 483, 484, 487.
- Jansen, Hans: 19, 110, 112, 487.
- Jareño, Francisco: 207, 208, 223.
- Jaspers, Karl: 462, 468.
- Jencks, Charles: 15, 80, 202, 453, 489.
- Jiménez, Alberto: 363.
- Jiménez, Juan Ramón: 50, 154, 326, 372.
- Jiménez del Oso, Dr.: 452.
- Jimeno: 315.
- Johnson, Samuel: 200.
- Johnson, Philip: 397, 422.
- Joselito, (José Gómez Ortega): 67, 203, 219.
- Joyce, James: 139, 140, 143, 170, 435, 467, 468, 489, 505.
- Juan Carlos, Rey: 415.
- Juol, José María: 64, 203.
- Juney, José María: 268.

- Junger, Ernst: 141.
 Juvara, Filippo: 258.
- Kafka, Franz: 139, 468, 469, 470, 471.
 Kahn, Louis: 31, 270.
 Kahnweiler: 149, 394, 451.
 Kandinsky, Wassily: 148, 451.
 Kazan, Elia: 299, 479.
 Keynes, Milton: 483.
 Keyserling, Conde: 16.
 Klee, Paul: 233.
 Klein, Melanie: 177.
 Klerk, Michel de: 187, 398, 422.
 Klimt, Gustav: 39, 130, 139, 147.
 Koenig, Klaus: 310.
 Koestler, Arthur: 335.
 Kokoschka, Oscar: 140.
 Hommerer: 140.
 Koolhaas, Rem: 62, 119, 127, 156, 215, 383, 413, 456, 458, 466, 470.
 Kopp, Anatole: 311, 371.
 Kramer, Piet: 187.
 Kraus, Karl: 468.
 Krause, K. K. F.: 55, 483.
 Kronecker: 452.
 Kropheller, Margaret: 187.
 Kubrick, Stanley: 200.
 Kurchan, Juan: 359.
- La Cierva, Juan de: 456.
 La Cierva, R. de: 406.
 Labayen, Joaquín: 353, 354, 375, 378, 379, 422, 435.
 Labriola: 326.
 Labrouste, Enrique: 199.
 Lacan, Jacques: 177.
 Lacasa, Luis: 14, 266, 276, 281, 285, 294, 303, 344, 373, 375, 376, 381, 382, 383, 387, 390, 433, 439, 449, 452, 455, 466, 473, 474, 475, 479, 488, 502.
 Ladd, Alan: 498.
 Lagarde, L.: 378.
 Laín Entralgo, Pedro: 53, 55.
 Lamb, William F.: 277.
 Lampérez, Vicente: 11, 12, 13, 27, 54, 56, 79, 104, 149, 151, 152, 153, 174, 176, 180, 205, 229, 232, 234, 235, 258, 294, 436, 455, 488, 489, 502.
 Lancaster, Burt: 498, 499, 507.
 Lang, Fitz: 387.
 Lapayese, Concha: 493.
 Larco: 441.
 Larra: 49.
 Larrea, Juan: 385, 387, 388.
- Larrumbide, Eduardo: 228, 231.
 Lasterra, Cristanto: 45, 146, 163, 177.
 Laura, Alas: 353.
 Lautréamont, Conde de: 460.
 Lavin del Noval, Valentín: 173.
 Lavis Casalis, Valentín: 173.
 Le Corbusier: 18, 19, 35, 36, 61, 72, 94, 127, 132, 152, 165, 171, 189, 195, 202, 203, 205, 209, 211, 215, 219, 226, 305, 306, 310, 319, 321, 324, 326, 335, 348, 351, 352, 354, 358, 360, 378, 383, 397, 398, 399, 405, 406, 407, 413, 421, 422, 424, 426, 431, 432, 434, 435, 436, 448, 449, 450, 451, 477, 482, 483, 502, 507.
 Le Carré, John: 12, 337.
 Ledoux, Claude Nicolas: 32, 87, 374.
 Leger, Fernand: 352, 434.
 Leibnitz, C. W.: 488.
 Lekuona: 390.
 Leone, Sergio: 504.
 Leonidow, Ivan: 310, 440, 455.
 Lepera, José Antonio: 359.
 Lerroux, Alejandro: 265, 269, 351.
 Lescaze, William: 408.
 Letarouilli, Paul: 26.
 Levi-Strauss, Claude: 13, 24, 135, 136, 210, 219, 370, 487, 488, 501, 502.
 Levy, Julien: 459.
 Líbano, Alvaro: 146, 163.
 Líbano, Angel: 179.
 Libera, A.: 19, 326, 360, 412, 430, 441.
 Lichtenstein, Roy: 136.
 Liedike: 476, 478.
 Lissitzky, El: 51.
 Liszt, Cósima: 42.
 Liszt, Franz: 42.
 Longhi, Roberto: 374.
 Loos, Adolf: 72, 110, 116, 157, 211, 234, 256, 304, 324, 325, 329, 335, 344, 345, 374, 382, 400, 403, 406, 412, 413, 414.
 López Durán, Adolfo: 186.
 López Delgado, Felipe: 353, 354, 357, 360, 366, 369, 372, 375, 446, 447.
 López Otero, Modesto: 56, 64, 104, 107, 110, 111, 116, 139, 140, 154, 258, 276, 279, 285, 286, 287, 290, 294, 412, 413, 414.
 López Vázquez, José Luis: 140.
 López, Antonio: 505, 506.
 López Ibor, J. J.: 474.
 López-Izquierdo, Alicia: 462, 468.
 López-Sallaberry, J.: 34, 107, 193, 196, 215, 223, 257, 258.

- Lorite, José: 252, 376.
 Lubetkin, Berthold: 441, 442.
 Lubitsch, Ernst: 387.
 Luque, Javier: 295, 415, 436.
 Lurçat, A.: 422.
 Lutyens, Sir Edwin: 201, 202, 234, 336, 446, 475.
 Llorens Artigas: 148.
 Maars, Dora: 386.
 Macconi: 326.
 Mackintosh, Charles Rennie: 72, 131, 234, 280, 473.
 Machado, Antonio: 50.
 Machado, Manuel: 50, 154.
 Macho, Victorio: 146.
 Madrazo, Federico (Coco) de: 42, 43.
 Madrazo, Federico de: 38, 41.
 Madrazo, José de: 38.
 Madrazo, Raimundo de: 42, 43.
 Madrazo, Cecilia de: 38, 41.
 Maeztu, Gustavo de: 50, 146.
 Maeztu, Ramiro de: 50, 146.
 Mahler, Alma: 130, 204.
 Mahler, Gustav: 130.
 Maier Graefe: 85.
 Malaparte, Curzio: 260.
 Malevitch, Kasimir: 202, 391, 394, 451.
 Mallet-Stevens, Rob: 398.
 Mallo, Maruja: 389.
 Mandrot, Helene: 351.
 Mangada, Eduardo: 104, 142, 153, 449.
 Manheim, Karl: 484.
 Manieri-Elia, M.: 431.
 Manson, Grant Carpenter: 217.
 Mañas, Manuel: 246, 249, 266, 350, 367, 476.
 Maragall, Pascual: 100, 171.
 Marais, Martín: 494.
 Marangoni, Matteo: 220, 467.
 Marañón, Gregorio: 50, 201, 479.
 Marcoussis: 394.
 Marcuse, Herbert: 470.
 March, Juan: 393.
 Marchena, Abate: 311.
 Marías, Julián: 25, 152, 180, 182, 190, 209, 216.
 Marinetti, F. T.: 321, 351, 455.
 Markelius, Sven: 482, 483.
 Marsillach, Adolfo: 209.
 Martes y Trece: 23, 24.
 Martín Rodríguez, Manuel: 259.
 Martín, Miguel: 416, 417, 418, 419, 420.
 Martínez Feduchi, Luis: 196, 240, 258, 260, 275, 276, 279, 280, 306, 360, 375, 405, 414.
 Martínez Chumillas, Manuel: 354, 357.
 Martínez de Albornoz, Lola: 385, 386.
 Martorell, Jerónimo: 64.
 Massine, Léonide: 502.
 Mature, Victor: 23.
 May, Ernst: 305, 411, 426, 476, 478, 482, 483, 484.
 Mayakowski, V.: 455.
 McLuhan, Marshall: 13, 24, 47, 467, 470.
 Meifren: 39.
 Melnikov, K.: 403.
 Mendelsohn, E.: 84, 280, 351, 407, 434, 470.
 Mendini, Alessandro: 295.
 Mendoza, Carlos: 290.
 Menéndez y Pelayo, Marcelino: 50, 201.
 Menna, Filiberto: 224.
 Merleau-Ponty, Maurice: 501, 502.
 Meyes, Hannes: 383, 411, 414, 487.
 Mies van der Rohe, Ludwig: 16, 18, 19, 72, 84, 90, 103, 154, 155, 187, 200, 201, 204, 220, 397, 408, 422, 425, 427, 450, 466, 468, 507.
 Miguel Angel: 29, 72, 90, 216, 393.
 Miguel, Carlos de: 15, 35, 153, 217, 242, 269, 298, 376, 377, 379, 380, 412, 417, 441, 442, 450.
 Milizia, Francesco: 13.
 Milyutin, N. A.: 35, 36.
 Mingote, Antonio: 147.
 Mir, Joaquín: 147.
 Miralles, Enrique: 506.
 Miró, Juan: 94, 145, 148, 353, 386, 387, 389, 390, 394.
 Mongroviejo, Nemesio: 147.
 Moller, F.: 305, 345.
 Mondrian, Piet: 157, 214, 433, 435,, 452, 499.
 Moneo, Rafael: 37, 93, 94, 153, 164, 187, 262, 345, 379, 392, 299, 402, 426, 432.
 Monroe, Marilyn: 217.
 Montaigne: 471.
 Montesquieu: 181, 190.
 Moore, Henry: 85, 212, 504.
 Moore, Charles: 453.
 Morandi, Ricardo: 272.
 Moreno, Custodio: 22.
 Moreno Villa, José: 320, 353, 386, 389.
 Moreno, Mario (Cantinflas): 143.
 Mdivani, Roussanna: 393.
 Moretti, Gaetano: 19, 326, 360, 431, 436.
 Morris, William: 21, 23, 26, 27, 47, 76, 93, 96, 165, 210, 231, 239, 256, 431.
 Moser, Kolo: 130, 139.
 Moya, Luis: 35, 59, 80, 110, 114, 124, 201, 253, 310, 377, 382.
 Moya, Emilio: 344, 35.

- Moyua, Federico: 242, 251.
 Mozart, W. A.: 490.
 Muguruza, José: 315, 413.
 Muguruza, Pedro: 112, 120, 121, 123, 124, 125, 127, 156, 165, 166, 169, 169, 211, 251, 252, 253, 258, 260, 268, 269, 277, 279, 294, 366, 375, 398, 413, 414, 450, 451.
 Mumford, Lewis: 218, 374, 448.
 Munch, Eduard: 23.
 Muñoz Casajus, Manuel: 258, 276, 279.
 Musil, Robert: 145, 345.
 Mussolini: 358.
 Muthesius, Hermann: 483.

 Navarro Baldeweg, Juan: 12, 27, 468.
 Navascués, Pedro: 195.
 Nazimova, Alla: 42.
 Nervi, Pier Luigi: 185.
 Nietzsche, Federico: 141, 142, 465.
 Noble, S. S.: 392.
 Noguchi, Isamu: 452, 479.
 Nogués: 147.
 Nonell, Isidro: 39, 391, 392.
 Normand, Charles: 26.
 Nuñez Granés: 262.
 Nuño, Gaya: 390, 395.

 Ocio, Enrique: 232, 234, 235.
 Octavio, Ingeniero: 257.
 Ocharan, Familia: 232.
 Olabarria, Fernando: 415, 446, 453, 454.
 Olasagasti: 353, 389.
 Olbrich, Joseph: 18, 72, 110, 111, 130, 132, 172, 212, 233, 234.
 Olea, Pedro: 140.
 Olivares: 353, 389.
 Olmsted, F. L.: 105, 156.
 Oms, Gracia: 353.
 Opel: 417, 445.
 Oriol Ibarra, Miguel: 153, 321.
 Oriol Urigüen, José Luis: 109, 153, 205, 423.
 Orozco, José Clemente: 148, 154, 452, 503.
 Orozco, Pelay: 385, 387.
 Ors, Eugenio d': 12, 13, 14, 50, 60, 61, 80, 94, 97, 117, 118, 146, 154, 205, 209, 210, 220, 222, 223, 232, 235, 305, 326, 344, 391, 449, 455, 466, 502, 506.
 Ors, Victor d': 117, 210, 376, 402, 506.
 Ortega y Gasset, José: 11, 12, 50, 146, 152, 154, 201, 209, 210, 220, 222, 223, 225, 323, 326, 351, 372, 397, 455, 466, 502.
 Ortiz, Manuel Angeles: 353, 389.

 Orwell, George: 142.
 Osborne, John: 14.
 Ostberg, Ragnar: 68.
 Otamendi, Julián: 124, 130, 250, 290.
 Otamendi, Joaquín: 124, 130, 250, 290.
 Oteiza, Jorge: 11, 12, 23, 25, 29, 55, 56, 57, 85, 95, 97, 100, 108, 124, 126, 137, 146, 147, 148, 149, 154, 171, 190, 195, 203, 204, 207, 210, 212, 213, 221, 225, 269, 323, 324, 348, 350, 353, 385, 387, 390, 391, 402, 403, 406, 432, 433, 435, 469, 474, 487, 488, 490, 491, 495, 498, 501, 502, 506.
 Otto, Frei: 271.
 Oud, J. J. P.: 422.
 O'Brien, Edmond: 225.

 Pagano: 436.
 Paisiello, Gr.: 490.
 Palacio Elissagüe, Alberto del: 25, 26, 27, 34, 46, 47, 55, 99, 109, 169, 221, 406, 437.
 Palacios, Antonio: 13, 18, 19, 22, 35, 49, 53, 54, 55, 56, 99, 101, 103, 105, 106, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 135, 136, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 147, 166, 169, 171, 173, 183, 185, 196, 197, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 218, 224, 234, 250, 397, 398, 399, 400, 403, 405, 406, 408, 416, 421, 426, 428, 448, 451, 476.
 Palencia, Benajmín: 148.
 Papadakis, Andrea: 14.
 Parker, Barry: 85.
 Parsons, Louella: 22.
 Pascual Colomer, Narciso: 199, 200, 208, 222, 223.
 Paul, Herman: 210.
 Paxton, Joseph: 149.
 Pedersen, Inge: 423.
 Pederson, Severre: 305, 345.
 Peinado: 353, 390.
 Peluffo: 359.
 Penagos, Rafael de: 242, 246, 250, 399, 484.
 Penrose: 385.
 Peña Ganchegui, Luis: 433.
 Peñaranda, Duque de: 201.
 Perales, Francisco: 353, 354.
 Perea, Andrés: 104, 113, 126, 127, 131, 140.
 Pereda, José María de: 201.
 Pérez, Angel: 276.
 Pérez, Silvestre: 13, 22, 28, 31, 32, 47, 157, 164, 166, 303, 304.
 Pérez, Juan Antonio: 206.
 Pérez Parrilla, Sergio: 382, 416, 417, 419, 490.
 Pérez Galdós, Benito: 16, 50.

- Pérez Calvet: 316.
 Pérez Arroyo, Salvador: 143.
 Pérez Piñero: 433.
 Perrault, Claude: 87.
 Persico, E.: 326, 344, 436.
 Perucho, Juan: 506.
 Petit, Jean-Claude: 100.
 Pevsner, Nikolaus: 21, 28, 60, 72, 85, 218, 324.
 Piacentini, M.: 366, 374, 436, 450.
 Picardo, José Luis: 387.
 Picasso, Pablo: 47, 50, 85, 117, 145, 146, 148, 223, 239, 326, 353, 380, 385, 386, 387, 388, 389, 391, 433, 451, 452, 502.
 Pierce, Ch.: 454.
 Pirandello: 326.
 Piranesi, G.: 125.
 Pistoletto: 503.
 Pizzetti, Gabriele: 272.
 Platon: 15.
 Poe, Edgar Allan: 24, 81, 142, 191.
 Poelzig, Hans: 18, 42, 84, 287, 305, 320, 398, 421, 422, 425, 445, 466, 484, 502.
 Pollini: 332, 354, 435.
 Pollock, Jackson: 268, 299, 394, 449, 451, 453, 456, 466, 479.
 Ponce de León: 268, 353, 390.
 Pons: 268.
 Ponti, Gio: 321.
 Portaceli, M.: 205.
 Pound, Ezra: 117, 142, 154.
 Powell, Kenneth: 14.
 Powers, Bruce R.: 467.
 Prieto, I.: 253, 264, 266, 269, 367, 376.
 Primo de Rivera, Miguel: 108, 206, 239, 251, 326, 365, 488.
 Prini, Pietro: 216.
 Proust, Marcel: 42, 101.
 Pruna: 353, 390.
 Puccini, G.: 277, 490, 491, 504, 506.
 Pueyo, Luis: 170.
 Pugin, A. N. W.: 203, 204.
 Puig, Valentín: 117.
 Puig, Roberto: 390.
 Puig y Cadafalch, Ll.: 64, 117.
 Puvis de Chavannes, Pierre: 393.
 Quadra Salcedo, Fernando: 164.
 Quetglas, José: 468.
 Racine: 217.
 Rachmaninoff, Sergio: 194.
 Rafael: 251.
 Raggiante, C. L.: 374.
 Rambova, Nathasha: 42.
 Ramón y Cajal, Santiago: 209.
 Ramos, Max de: 399.
 Rappenau, J. P.: 468.
 Raurich: 147, 148.
 Rava, C. A.: 441.
 Ravel, Maurice: 100, 166, 235, 473, 474.
 Redon, Odilon: 23.
 Regoyos, Darío: 39, 53.
 Reinhardt, Max: 42.
 Rembrandt: 494.
 Renoir, P. A.: 351, 393.
 Rensselaer, Mariana von: 217.
 Reyes: 482.
 Ribera, Pedro: 147, 189.
 Richardson, H. H.: 20, 47, 212, 213, 217, 223, 243, 398, 423.
 Richter, Hans: 17.
 Riegl, Alois: 93, 467, 468, 471.
 Rilke, Rainer M.: 45, 170, 468.
 Río, Dolores del: 42.
 Rivera, Diego: 358, 395, 452, 503.
 Rivera, J.: 27, 271.
 Robinson, Edmund: 387.
 Rockefeller, John D.: 316, 358.
 Roche, Kevin: 273.
 Roda, Damián: 164, 165, 173, 174, 175.
 Rodin, Auguste: 45.
 Rodríguez Avial: 195.
 Rodríguez Suárez: 479.
 Rodríguez Ayuso, Emilio: 27, 186, 189.
 Rodríguez Arias, Germán: 353, 354, 359, 375.
 Rodríguez, Ventura: 125, 200, 286.
 Rogers, Richard: 202.
 Romany, José: 125.
 Romero de Torres, Julio: 39.
 Root, John: 210, 211.
 Rosales, Eduardo: 38, 39.
 Rosenthal, Norman: 12.
 Rossetti, Biagio: 81, 246, 485.
 Rossi, Aldo: 15, 154.
 Rossini, G.: 490.
 Rothschild, Barón de: 392.
 Rovira, Antonio: 32, 33.
 Rowe, Colin: 13, 20, 170, 172, 200, 201, 209, 210, 392, 394, 429.
 Rubalcaba: 174.
 Rubens: 494.
 Rubio Requena, Pedro: 195.

- Rubió Tudurí, Nicolas: 155, 156, 158, 159, 160, 161, 163, 171, 201, 205, 220, 270, 406, 407, 450, 466..
- Rucabado, Leonardo: 16, 18, 19, 26, 27, 55, 56, 79, 101, 1004, 109, 152, 153, 155, 164, 165, 166, 173, 183, 1097, 201, 205, 206, 208, 214, 217, 218, 220, 221, 235, 239, 292, 294, 397, 433, 446, 451, 455, 476.
- Rucoba, Joaquín: 164.
- Ruhlman: 280.
- Ruiz de Salces, Antonio: 207.
- Rusiñol, S.: 39, 394.
- Ruskin, John: 19, 26, 165.
- Rypon, Lady: 392.
- Saarinen, Eero: 451.
- Sabatini: 304.
- Saboya, Amadeo de: 348.
- Sáenz Vallejo, Vicente: 376.
- Sáenz de Oiza, Francisco Javier: 59, 62, 124, 131, 160, 174, 190, 199, 218, 221, 225, 272, 359, 376, 403, 426, 441, 489, 501.
- Sáenz de Bares: 165.
- Sáenz de la Maza, R.: 479.
- Saint John Perse: 359.
- Sainz de Robles, F. Carlos: 116.
- Salaberria: 146.
- Salamanca. Marqués de: 39, 392.
- Salas, Xavier de: 419.
- Salieri, Antonio: 490.
- Salvat Papasseit: 359.
- Sambricio, Carlos: 195, 261, 418, 475, 478, 481, 482, 483.
- San Juan de la Cruz: 97.
- Schneider: 418.
- Seckler, Jerome: 385.
- San Ignacio de Loyola: 101.
- Sánchez, Alberto (ver Alberto).
- Sánchez Arcas, Miguel: 273, 276, 281, 285, 286, 293, 294, 375, 377, 382, 413, 428, 442, 445, 475, 479.
- Sánchez Elegido, Javier: 417.
- Sandrini, Luis: 137.
- Santa Teresa de Avila: 97.
- Santos, Miguel de los: 276, 285, 286, 375.
- Sant'Elia, Antonio: 110, 111, 215, 280, 450, 455.
- Sanz de Sautuola, Bernardino: 403.
- Saracibar, Martín: 164.
- Sartoris, Alberto: 304, 344.
- Sartre, Jean Paul: 210, 501, 502.
- Sassoon, Philip: 392.
- Saulnier, Jules: 99.
- Saura, Antonio: 489.
- Saussure, Ferdinand de: 210.
- Scarpa, Carlo: 43, 205.
- Scott, George Gilbert: 204.
- Scott-Brown, Denise: 14, 204.
- Scharoun, Hans: 13, 215, 397, 440.
- Scheerbart, P.: 95, 406.
- Schelling, Federico: 23.
- Schiele, Egon: 139.
- Schinkel, Karl F.: 118, 199, 425.
- Schipporeit: 201.
- Schmidt, H.: 326.
- Schmittner: 476.
- Schoenberg, Arnold: 139, 468, 471.
- Sebastián, Pablo: 385.
- Seguro, E.: 276, 411.
- Sel, Familia del: 232, 233.
- Sel, Rosario del: 228, 231.
- Sel, Enma del: 228.
- Sellers, Peter: 23.
- Semper, G.: 199, 206.
- Serna, Alfonso de la: 201.
- Serrano, Pablo: 163.
- Sert, José Luis: 13, 14, 56, 219, 240, 293, 299, 311, 316, 324, 347, 348, 351, 353, 354, 357, 358, 359, 376, 377, 378, 379, 381, 382, 383, 386, 387, 393, 397, 419, 424, 425, 429, 432, 433, 435, 436, 440, 445, 449, 452, 456, 466, 473, 474.
- Sert, José María: 39, 56, 117, 147, 148, 316, 391, 392, 394, 395, 409, 451, 452.
- Sert, Missia: 147.
- Seurat, Georges: 23.
- Shakespeare, William: 494.
- Shaw, George Bernard: 82.
- Simonet Lombardo, Enrique: 38.
- Singer, Sargent John: 42.
- Siodmak: 507.
- Siqueiros, David: 148, 503.
- Siza Vieira, Alvaro: 111.
- Sitte, Camillo: 133, 208, 209, 259.
- Skidmore, Owings y Merrill: 397.
- Smirke, Robert: 199.
- Smith, Manuel María: 25, 55, 79, 109, 155, 157, 163, 173, 179, 201, 239, 276, 294, 366, 411, 416.
- Smithson, Alison: 14, 215.
- Smithson, Peter: 14, 215.
- Snow, Percy: 216.
- Soane, John: 199, 215, 219.
- Sócrates: 101.
- Solá Morales, Ignacio: 155.
- Sommaruga, Giuseppe: 185.
- Sondenberg, Lasse: 268.

- Soria, Arturo: 26, 34, 35, 36, 55, 200, 205, 206m 208, 209, 266, 290, 400, 416, 481, 484.
- Sorolla, Joaquín: 39, 147, 207, 391, 451.
- Sorozabal, Pablo: 507.
- Sostres, José María: 440.
- Sota, Alejandro de la: 25, 140, 199, 359, 441.
- Spagnoli, Lorenzo: 320.
- Spengler, Oswald: 23, 469, 488, 502.
- Spreckelsen: 481.
- Stalin: 260, 383.
- Stam, Mart: 411.
- Steinberg, Saul: 157.
- Steiner, George: 84.
- Stirling, James: 431.
- Stoclet, Madame: 133, 204.
- Stonborough-Wittgenstein, Margarethe: 204.
- Stout, Rex: 12, 454.
- Stravinsky, I.: 351.
- Street, George Edmund: 208, 224.
- Stubben: 476, 483.
- Suárez Valido: 418.
- Subiño, Manuel: 354.
- Subirana: 58, 354.
- Suetonio (Cayo): 82.
- Sullivan, Louis: 47, 72, 93, 213, 408.
- Summerson, John: 18.
- Sunyer, Joaquín: 117.
- Tafuri, Manfredo: 21, 177, 200, 212, 434, 443, 445..
- Tanguy: 498.
- Tapies, Antonio: 268, 503, 504, 505, 506.
- Tarruel, Jaime: 140, 250, 348.
- Taut, Bruno: 94, 397, 399, 406, 432, 435, 448, 449, 476, 478, 484.
- Teilhard de Chardin, Pierre: 171.
- Terragni, Giuseppe: 19, 196, 240, 298, 299, 321, 325, 326, 360, 379, 412, 413, 423, 430, 431, 436, 441, 448, 450.
- Tessenow: 299, 485.
- Testa, Clorindo: 359.
- Thatcher, Margaret: 15.
- Tiepolo: 393.
- Tierno Galván, Enrique: 412, 449.
- Tintoretto: 494.
- Toeffler, Arnold: 322.
- Toledo, Juan Bautista de: 255, 402.
- Tolnay: 14, 153.
- Tolstoi, León: 101, 268.
- Toorop, Jan: 23.
- Torre, Quintín de: 147, 190.
- Torre, Guillermo de la: 386.
- Torres Balbás, Leopoldo: 12, 32, 101, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 173, 174, 175, 176, 177, 195, 205, 216, 218, 374, 448, 449, 455, 502.
- Torres García, Joaquín: 117.
- Torres Clavé, J.: 240, 293, 322, 342, 354, 359, 361, 375, 377.
- Torres-Quevedo: 4, 27, 34.
- Torriente, Emilio: 173.
- Torroja, Eduardo: 106, 185, 189, 191, 239, 240, 244, 246, 252, 253, 265, 271, 272, 275, 276, 281, 285, 295, 313, 360, 375, 382, 413, 428, 430.
- Toscanini, Arturo: 507.
- Townsend, C. Harrison: 213.
- Trachana, Angélique: 503.
- Trakl: 469, 471.
- Trosky, León: 395.
- Turner, William: 61.
- Tzara, Tristan: 455.
- Tzonis: 180.
- Ucelay: 353, 390.
- Ugalde, Federico: 157, 165.
- Ugartemendia, Pedro Manuel: 31.
- Ulargui, Saturnino: 250, 310.
- Unamuno, Miguel de: 23, 24, 50, 54, 97, 113, 146, 163, 210, 223, 269, 326, 372, 466, 502.
- Unwin, Raymond: 35, 85, 484.
- Urrutia, Fernando: 146, 156.
- Utzon, Jorn: 60.
- Vaca de Osma, José Antonio: 206.
- Vahamonde: 429.
- Valdez Larrañaga: 326.
- Valery, Paul: 280.
- Valle Inclán, Ramón: 50.
- Vallejo, Antonio: 186, 349.
- Vallejo, Luis: 376, 435.
- Vallet, Luis: 416.
- Van de Velde, Henry: 72, 131.
- Van der Leek, Bart: 499.
- Van Alen, W.: 277.
- Vaquero: 310.
- Vázquez de Castro, Antonio: 387, 390.
- Vázquez Díaz, Daniel: 32, 50, 148, 348, 372, 392, 394, 395, 397, 433, 451.
- Vázquez Molezún, Ramón: 11, 13, 15, 199, 359, 379, 408, 490.
- Velasco, Carlos: 257.
- Velázquez Bosco, Ricardo: 115, 169.
- Velázquez, Diego: 41, 42, 61, 210, 446, 494, 495.
- Vélez, Antonio: 104, 126, 142.

- Venturi, Robert: 13, 80, 85, 107, 201, 222, 234, 417, 425, 446, 453, 454, 498, 504, 506, 507.
- Veronés: 494.
- Villalonga, Lorenzo: 200.
- Villanueva, Juan de: 13, 22, 26, 28, 37, 38, 47, 59, 125, 200, 201, 221, 246, 286, 303, 344, 506.
- Vinci, Leonardo da: 257, 337, 459.
- Viñes: 353, 390.
- Viollet-le-Duc, Eugene Emmanuel: 20, 26, 166.
- Vitruvio: 81.
- Vivanco, Luis Felipe: 289.
- Vivanco, Jorge: 359.
- Vogt: 469.
- Voltaire: 181, 190.
- Voysey, C. F. Annesley: 221, 231, 234.
- Vreuil, Abate: 24.
- Wagner, Otto: 101, 111, 115, 116, 129, 130, 132, 139, 177, 193, 208, 214, 220, 232, 233, 234, 246, 287, 290, 367, 401, 414, 416, 425.
- Wagner, Richard: 18, 42, 61, 72, 490.
- Warhol, Andy: 15.
- Webb, Philip: 21, 26, 28, 231.
- Weeks: 258, 413.
- Wegener, Paul: 502.
- Weisbach, Werner: 232.
- Weissmann: 354, 435.
- Welles, Orson: 42.
- Werfel, Franz: 140.
- Wickhoff, F.: 467, 468, 471.
- Wilde, Oscar: 28, 34, 50, 471.
- Wiles: 232.
- Winner, Michael: 499.
- Wittgenstein, L.: 130, 139, 468.
- Wittkower, Rudolph: 18.
- Wolfe, Nero: 454, 477.
- Wölfflin, Heinrich: 467, 470.
- Wolheim, Richard: 15.
- Woodner, L.: 460.
- Worringer: 488.
- Wright, Frank Lloyd: 11, 13, 28, 35, 36, 39, 68, 76, 82, 90, 91, 187, 195, 202, 217, 221, 234, 268, 280, 383, 384, 385, 399, 408, 417, 420, 423, 430, 441, 448, 450, 455, 466, 470, 507.
- Xenaxis: 211.
- Yeats, W. B.: 86.
- Zabaleta, Rafael: 148, 149.
- Zafra, J.: 27, 271.
- Zavala, Juan de: 12, 16, 434.
- Zervos, Christian: 318.
- Zevi, Bruno: 12, 13, 14, 16, 34, 59, 67, 69, 71, 72, 76, 78, 80, 81, 83, 84, 85, 87, 92, 93, 94, 107, 124, 125, 130, 135, 149, 152, 155, 188, 200, 201, 202, 205, 210, 211, 212, 218, 219, 220, 224, 233, 255, 256, 270, 272, 333, 374, 375, 415, 428, 433, 465, 467, 468, 469, 470, 471, 481, 482, 484, 504.
- Zorrilla, José: 49.
- Zuazagoitia, Joaquín: 146.
- Zuazo, Secundino: 13, 15, 18, 19, 21, 34, 100, 106, 110, 112, 114, 116, 120, 131, 139, 140, 165, 169, 171, 179, 185, 193, 196, 197, 211, 224, 239-297, 305, 320, 324, 326, 336, 344, 348, 350, 359, 363, 365, 372, 374, 375, 377-383, 390, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 405, 408, 412, 417, 418, 421, 422, 423, 424, 426, 430, 442, 445, 446, 448, 475, 476, 477, 478, 479, 481, 482, 483, 484, 498, 499.
- Zubiaurre, Ramón: 146, 210.
- Zubiaurre, Valentín: 146, 210.
- Zuloaga, Ignacio: 50, 53, 55, 56, 57, 100, 137, 147, 148, 166, 348, 390, 391, 397, 433, 451, 466.

